This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

From the
Fine Arts Library
Fogg Art Museum
Harvard University

Painting of Herman W Ross
Fogg Museum
Harvard University

ÉTUDES

SUR

LA PEINTURE

ET

LA CRITIQUE D'ART

DANS L'ANTIQUITÉ

Grenoble. — Imprimerie F. ALLIER PÈRE ET FILS
Cours Saint-André, 26.

ÉTUDES

SUR

LA PEINTURE

ET

LA CRITIQUE D'ART

DANS L'ANTIQUITÉ

PAR

ÉDOUARD BERTRAND

Ancien élève de l'École Normale supérieure
Professeur de Littérature latine à la Faculté des Lettres de Grenoble.

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, rue Bonaparte, 28

1893

FA 286.205

HARVARD
FINE ARTS
LIBRARY
OCT 17 1972
72*1

PRÉFACE

La sculpture antique nous est assez connue ; on s'est beaucoup occupé d'elle. Les beaux monuments qui en subsistent encore et ceux qu'on découvre chaque jour, contrôle et lumière des textes dont ils donnent la vive intelligence, assurent à l'érudition un fondement solide. La curiosité des archéologues et l'attention du public sont tournées tout entières vers ces fouilles pratiquées avec ardeur de toutes parts et qui, à chaque instant, mettent au jour quelque nouveau fragment d'un art qui a été si grand. Moins heureuse que sa rivale, la peinture des anciens est, à vrai dire, négligée ; non pas qu'elle ait compté de moins beaux génies, mais parce qu'elle n'est plus représentée aujourd'hui que par de faibles débris. Sous la poussière des siècles, son éclat s'est terni, ses traits se sont effacés ; elle est comme enveloppée d'ombre. C'est précisément ce mystère qui nous a tenté ; nous avons essayé de le pénétrer. Nous avons recherché et étudié tous les textes qui pouvaient remettre en lumière l'art des Polygnote, des Zeuxis et des Apelle, nous plaçant, dans ce travail, surtout au point de vue des amateurs et des artistes, et ne redoutant pas, à l'occasion, quelques détails techniques, là où ils pouvaient être utiles ou curieux.

L'art, analysé, comprend différentes parties : le dessin, le

823

clair-obscur, la couleur, la composition, l'expression et l'exécution. Sur la plupart de ces questions il y avait des traités composés par les anciens eux-mêmes. Parrhasios, le grand dessinateur de l'école grecque, avait écrit sur les « Proportions », partie considérée par les peintres de l'antiquité, qui s'occupaient avant tout de la figure humaine, comme l'une des plus importantes du dessin. Il y avait un ouvrage d'Euphranor sur les « Couleurs ». Mélanthe avait laissé un traité sur la peinture où il était question de l'expression; et Apelle, qui avait étudié son art en savant, avait composé cinq volumes, contenant, dit Pline, la théorie tout entière de la peinture. Quelle perte pour les artistes et les connaisseurs que celle de tous ces curieux ouvrages ! elle est irréparable. Mais, du moins, on peut, en déplorant ce que le temps nous a ravi de la science qu'ils renfermaient, recueillir précieusement çà et là ce qu'il en a épargné. Nous allons donc dire ce que l'on sait du dessin et de la couleur, tels que les ont entendus les anciens. Nous ne séparerons pas le dessin, du clair-obscur, la ligne, du modelé, et nous y joindrons encore la composition, toutes ces parties se tenant entre elles. Nous traiterons ensuite de l'expression. Si nous gardons le silence sur l'exécution, c'est que, à cet égard, nous n'avons aucun renseignement. On verra que dans toutes les parties de l'art les peintres anciens ont été très forts, et qu'ils ont, en particulier, bien mieux connu la perspective que les modernes ne se plaisent à le croire.

L'antiquité qui a possédé de grands artistes n'a pas manqué non plus d'amateurs illustres. S'il est curieux de connaître comment les anciens comprenaient l'art, il ne l'est pas moins de savoir comment ils en appréciaient les œuvres. Qu'admi-

raient-ils surtout dans un tableau, dans une statue? Le génie qui crée, le goût qui juge sont liés par une intime alliance; et l'histoire de l'un se complète par celle de l'autre. Aussi avons-nous réuni ces deux histoires dans cet ouvrage. Après avoir, dans la première partie, étudié l'art lui-même, nous abordons dans la seconde ce qu'on nous permettra d'appeler la « critique d'art ».

Il est à peine besoin de dire que la critique d'art proprement dite n'a pas été connue de l'antiquité : c'est une science toute moderne. C'est au XVIIIe siècle qu'elle parait pour la première fois, et avec éclat, dans les « Salons » de Diderot. Aujourd'hui, elle est représentée par des écrivains d'une sagacité rare, d'une science et d'une autorité éminentes, grâce auxquels elle a conquis dans notre littérature un rang distingué. Aidée de l'esthétique et de l'histoire, ses deux puissants auxiliaires, quelquefois de l'archéologie, elle décrit, explique, juge une œuvre d'art, relevant les qualités et les défauts que celle-ci présente, et apportant à ses analyses l'exactitude, la précision et la curiosité infinie de l'esprit moderne. Rien de semblable chez les anciens. Ils ont eu une critique ; mais elle raisonne et discute peu ; en général, elle admire. Généreuse, elle semble plus vivement touchée des qualités que des défauts,

..... Ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
Offendar maculis ;

elle a, au suprême degré, le culte du beau. Devant le beau, comme saisie de respect, elle s'incline, rendant hommage à la puissance de l'art. Tel est l'esprit général de la critique ancienne dans tous les âges du goût ; critique inspiratrice, s'il est vrai que l'admiration est salutaire à l'âme : elle instruit peut-être moins, mais elle élève davantage.

Nous la suivrons dans les différentes périodes de son histoire, en Grèce d'abord, puis à Rome, sous la République, plus tard, sous l'Empire, au IIe siècle de l'ère chrétienne, enfin, sous Justinien. Nous la verrons partout et toujours fidèle à ses doctrines et gardant jusque dans l'école byzantine les grandes traditions. Dans l'antiquité, l'interprétation de l'œuvre d'art n'a pas plus varié que les principes sur lesquels repose l'art lui-même.

L'histoire des amateurs se lie à celle de la critique. Il est intéressant de voir comment, sous l'influence des idées grecques qui pénètrent insensiblement la société romaine, le goût de l'art parvient peu à peu à triompher des résistances et de l'hostilité du vieux préjugé romain qui, une fois vaincu, vers la fin de la république romaine, cède la place, sous les Césars, à une passion exubérante pour les tableaux et les statues. Trois noms représenteront pour nous cette classe des amateurs : Cicéron, un connaisseur éclairé ; Pausanias, un curieux et un antiquaire ; Lucien, un homme de goût.

Quant à Philostrate, sophiste du IIe siècle, qui a laissé de brillantes descriptions de tableaux, comme nous lui avons consacré un ouvrage spécial, nous n'en parlerons pas ici. Certainement, ni l'esprit, ni l'imagination ne manquent à cet écrivain ; mais c'est un rhéteur. De là une certaine défiance inspirée par ses descriptions. Quelques-uns y ont vu de simples exercices de style et ont refusé tout crédit à l'auteur de ces tableaux imaginaires. D'autres ont soutenu sa véracité et la parfaite authenticité des œuvres qu'il décrit. Une vive contestation naquit à ce sujet en Allemagne parmi les savants. Nous mêlant nous-même à ce débat, nous avons exposé et discuté la question ; ce qui nous dispense d'y reve-

nir aujourd'hui. Nous nous bornerons à détacher de l'ouvrage dont nous parlons un certain nombre de pages se rattachant à l'histoire générale de la critique d'art et appartenant ainsi au sujet que nous traitons. Dégagées des embarras d'une controverse érudite, elles trouveront mieux leur place dans ce nouvel ensemble d'idées. Quoique différentes en apparence, les deux parties de cette étude concourront, par la variété des réflexions et des aperçus, au même dessein qui est de faire mieux goûter et mieux comprendre l'art antique.

Quoique le présent ouvrage soit le fruit de récentes recherches, il se rattache, par le fonds et l'inspiration première, à de vieilles études. L'art, en effet, auquel il est consacré, a occupé tous les loisirs que lui laissaient nos devoirs professionnels. Après l'avoir longtemps pratiqué, nous avons cédé au plaisir d'en parler et de faire usage de ce que nous avaient appris les musées, la conversation des artistes et la nature elle-même, dans ces charmants tête-à-tête où elle donne de si bonnes leçons. Si nous avons préféré, comme sujet de notre travail, la peinture antique, c'est que ce choix nous permettait de profiter, pour mieux comprendre les textes anciens relatifs à l'art, de la double étude qui s'est partagé notre vie.

PREMIÈRE PARTIE

L'ART DANS L'ANTIQUITÉ

LA PEINTURE

PREMIÈRE PARTIE

L'ART DANS L'ANTIQUITÉ

LA PEINTURE

INTRODUCTION

La peinture antique est un art à jamais disparu.— Tout prouve quelle en a été l'excellence.

Il y a eu, dans l'ancienne Grèce, un grand art de la peinture, un art aussi illustre, et, tout porte à le croire, aussi éminent que celui de la statuaire, qui a produit des maîtres de la même force que les Lysippe et les Phidias, fondé des écoles considérables par le nombre et la grandeur des talents, créé des chefs-d'œuvre qu'ont applaudis les contemporains, et qu'une longue admiration a consacrés ; un art enfin qui, différent à certains égards de la peinture moderne, l'égale par la gloire et le génie. Malheureusement, cet art, après avoir vécu plusieurs siècles, a disparu, ne laissant de lui qu'un nom et qu'une ombre. De faibles débris en restent, sauvés la plupart par un désastre qui a enseveli deux villes. Mais ces œuvres qui, protégées contre la destruction par les cendres d'un volcan, ont, pendant de longs âges, dormi avec elles dans leur poussière, ces uniques témoins d'un art qui n'est plus,

sont les productions d'une époque de décadence. Les vrais chefs-d'œuvre, ceux qui étaient signés des noms glorieux des Polygnote, des Parrhasios et des Apelle, ont successivement péri, victimes du temps ou des hommes.

On ne saurait pourtant nier l'excellence de la peinture ancienne. Il faudrait pour cela récuser d'abord le témoignage de l'antiquité tout entière qui est unanime pour vanter ses grands artistes et leurs œuvres. Or, comment admettre que les Grecs, ces connaisseurs d'un goût si sûr et si délicat, après avoir dignement apprécié leurs sculpteurs, se soient trompés grossièrement sur leurs peintres ; que les contemporains de Phidias, ceux que ce maître avait instruits à admirer le beau dessin, la correction et la pureté des lignes, la sublimité des conceptions, aient oublié ces savantes leçons en jugeant les œuvres du pinceau ?

Ignore-t-on que parmi les artistes grecs beaucoup ont été des hommes très distingués, des esprits de haute portée et de grand savoir ? Leurs rapports continuels avec les poètes et les philosophes développaient leurs connaissances. Homère les inspire ; Parrhasios cause avec Socrate, Protogène avec Aristote. Leur génie, que secondent les plus belles études, est encore fortifié par un travail ardent, opiniâtre. Après une longue pratique de l'art, ils éprouvent le besoin d'en résumer les principes et de consigner dans des livres les résultats de leur expérience. Ils publient des mémoires, des traités sur le dessin, sur les proportions, sur la couleur. Ce sont des inventeurs et des chercheurs. Ils éclaircissent la doctrine, ils créent les procédés. Ils ont enfin la conviction, la conscience, l'enthousiasme des vrais artistes. Pour se former une idée de quelques-uns d'entre eux, il faut même se représenter les grands maîtres de la Renaissance, un Michel-Ange, qui excelle dans toutes les branches de l'art, un Léonard de Vinci, dont le vaste génie embrasse les arts et les sciences les plus diverses, à la fois poète, peintre, sculpteur, mécanicien, ingénieur, architecte. C'est ainsi qu'Euphranor, chez les Grecs, se dis-

tingue entre tous par une haute culture, le premier parmi les lettrés comme parmi les artistes. Il est en même temps grand peintre et grand sculpteur, et, lorsque Quintilien veut nous donner une idée de la richesse et de la variété de ses connaissances, celui qu'il rapproche de cet artiste, c'est Cicéron lui-même, l'homme qui, à ses yeux, a possédé l'universalité du savoir de son siècle.

On conçoit que des hommes aussi éminents aient occupé dans la société un rang élevé. L'histoire nous les montre honorés par les cités. L'assemblée des Amphyctions, le grand conseil de la Grèce, décrète, comme marque de haute estime et de reconnaissance, que Polygnote, dans ses voyages, recevra partout l'honneur d'une hospitalité publique et sera logé aux frais des villes. Plusieurs de ces artistes sont en relation avec les plus hauts personnages, avec les rois. Le satrape Mégabyze visite Zeuxis dans son atelier ; et le grand conquérant de l'Asie, le vainqueur d'Issus et d'Arbelles, vient causer chez Apelle qui garde avec lui une liberté de propos toute familière. Pendant le siège de Rhodes, quels ne furent pas les égards et la courtoisie de Démétrius Poliorcète envers Protogène qui habitait un des faubourgs de la place investie ? Avec quelle sollicitude ne veilla-t-il pas sur le grand artiste, l'entourant de gardes pour obliger la guerre à le respecter dans son tranquille asile ? On le vit plus d'une fois se dérober à son camp pour venir contempler les travaux du peintre ; il manqua même, à cause de lui, l'occasion de la victoire, en épargnant l'incendie à la ville pour ne pas exposer aux flammes un célèbre tableau du maître.

Si les peintres si distingués par leur mérite personnel jouissaient d'une telle considération, la peinture elle-même n'était pas moins en honneur, « art illustre que recherchaient les peuples et les rois et qui illustrait ceux dont il daignait retracer l'image pour la postérité ». Les grands progrès qu'elle accomplissait et la perfection à laquelle elle était parvenue avaient répandu sur elle un vif éclat ; aussi arriva-t-il un

jour où le dessin, mis à la mode, s'imposa à toute éducation libérale et prit place parmi les quatre arts qui étaient enseignés à la jeunesse.

A la distinction des artistes et à l'illustration de l'art répondait l'enthousiasme des amateurs. La Grèce les vit naître en foule ; il y en eut de marquants que cite particulièrement l'histoire ; au VIIe siècle av. J.-C., le roi de Lydie, Candaule ; au IVe, Mnason, tyran d'Élatée ; puis Alexandre le Grand, Ptolémée, roi d'Égypte, Aratus, général de la ligue achéenne. Ce dernier était même un grand connaisseur, rassemblait en Grèce les tableaux des meilleurs maîtres et les envoyait à Ptolémée dont il avait ainsi gagné l'affection. Plus tard, Attale, roi de Pergame, et Juba, roi de Mauritanie, se signalent par leur goût vif pour la peinture. A Rome, cette passion se développe aussi chez l'aristocratie romaine. Dans le butin qu'ils font, après leurs conquêtes, en Grèce et en Asie, les généraux romains ne sont pas moins avides de tableaux que de statues ; ils sont aussi touchés des œuvres des Parrhasios et des Protogène que de celles des Polyclète et des Praxitèle. Athènes prise et pillée, Sylla, le futur dictateur, emporte comme un des plus beaux prix de sa victoire la *Centauresse* de Zeuxis. Plus tard, César ne trouve pas de plus riche ornement pour le temple qu'il consacre à Vénus Génitrix que deux tableaux d'un maître de la Grèce, l'*Ajax* et la *Médée* de Timomaque. Les dilettante romains sont nombreux comme les amateurs grecs : Hortensius et Cicéron, plus tard Agrippa et Pollion, puis Auguste et tous les César, Tibère, Caligula, Néron, etc., tous épris des œuvres de la peinture, et, par leur admiration passionnée, rendant hommage à ce grand art. Et ce n'étaient pas seulement des particuliers, c'étaient des peuples entiers qui étaient possédés de la passion de la peinture. Tel tableau était l'honneur d'une cité qui le montrait avec orgueil aux étrangers ; on venait des points les plus éloignés du monde pour le voir. On allait ainsi saluer les chefs-d'œuvre des maîtres, ceux de la peinture aussi bien que ceux de la sculpture ;

la *Vénus Anadyomène* d'Apelle, à Cos, et l'*Ialyse* de Protogène, à Rhodes, n'avaient pas moins de visiteurs que la célèbre *Vénus* de Praxitèle, à Cnide, et, à Athènes, la *Sosandra* de Calamis.

Le haut prix dont on payait les tableaux n'est-il pas encore une preuve irrécusable de leur valeur ? Le roi Candaule achète au poids de l'or un tableau du peintre Bularque, sa *Bataille des Magnésiens ;* Mnason, tyran d'Élatée, donne 93,000 francs à Aristide de Thèbes pour un *Combat contre les Perses*. Grand amateur des œuvres du même maître, Attale, roi de Pergame, paie un de ses tableaux 100 talents (556,090 fr.) ; et aux enchères qui eurent lieu après la prise de Corinthe pour la vente du butin, il fait une mise de 600,000 sesterces (126,000 fr.) pour son *Bacchus*. Le même Attale offre 60 talents (336,540 fr.) d'une *Nécromantie* au peintre Nicias qui les refuse pour faire un don généreux de son œuvre à la ville d'Athènes, sa patrie. Le tableau d'Apelle qu'on voyait dans le temple de Diane, à Éphèse, et qui représentait Alexandre en Jupiter tonnant, valut à l'artiste 20 talents d'or (1,112,180 fr.). « Pour payer ce morceau, dit Pline, on ne compta pas les pièces d'or, on en couvrit le tableau. » Ces chiffres sont significatifs et prouvent certainement l'excellence des œuvres pour lesquelles de pareilles sommes étaient données. Telle était même aux yeux de Zeuxis la supériorité des siennes que, désespérant d'obtenir le prix qu'elles méritaient, il se détermina un jour à les donner pour rien, et cela, non pas à des particuliers, dont la fortune est restreinte, mais à de riches cités, à des rois opulents. C'est ainsi qu'il fit présent d'une *Alcmène* aux Agrigentins et d'un *Pan* au roi de Macédoine Archélaos. A Rome, ces prix se maintiennent : l'orateur Hortensius donne 144,000 sesterces (30,240 fr.) du tableau des *Argonautes* de Cydias, et César 80 talents (444,872 francs) de la *Médée* et de l'*Ajax* de Timomaque. Enfin, pour obtenir des habitants de Cos la cession de leur *Vénus Anadyomène*, les Romains sont

obligés de leur faire la remise d'un tribut de 100 talents (556,090 francs).

C'est ainsi que pour prouver l'importance de la peinture antique, on peut tirer des inductions très légitimes du témoignage unanime de l'antiquité, de la valeur personnelle des artistes et du rang qu'ils occupaient dans la société, de l'enthousiasme inouï des amateurs grecs et romains, de l'espèce de culte qu'on vouait aux tableaux des maîtres, enfin du prix considérable dont on les payait.

Mais ce qui prête une force toute particulière à ces inductions, c'est la beauté des monuments qui nous restent encore de la peinture antique. Sans doute, les fresques d'Herculanum et de Pompéi appartiennent à une époque de décadence; simples décorations murales, elles embellissaient des maisons de particuliers dans de petites villes de province. Mais il y a néanmoins parmi elles des compositions remarquables. N'est-ce pas un tableau d'un ordre supérieur que celui qui représente *Thésée vainqueur du Minotaure?* Tout n'y est-il pas distingué : le dessin, l'ordonnance, le coloris? Le *Centaure Chiron apprenant à Achille à jouer de la lyre*, l'*Enfance de Télèphe, Dircé attachée aux cornes d'un taureau, Briséis enlevée à Achille, Ariadne abandonnée,* toutes ces peintures sont hautement appréciées par les connaisseurs. On ne peut les voir sans que cette réflexion s'offre à l'esprit : si des œuvres d'une destination si modeste, dues à la main d'artistes obscurs, ont encore un si grand prix, que ne devaient donc pas être les productions des maîtres, ces tableaux qui ornaient les portiques et les temples de la Grèce? Et les peintures de la maison de Livie, de quel intérêt ne sont-elles pas? Quel agrément dans celle de *Polyphème et Galatée?* et comme la composition en est ingénieuse! Dans celle d'*Io et Argus*, la jeune fille est charmante d'élégance aisée et de grâce.

Tous les tableaux antiques qui reparaissent successivement au jour excitent l'admiration universelle des connaisseurs et leur apportent sans cesse un nouveau témoignage de la dis-

tinction de la peinture des anciens. En 1879, à Rome, dans des fouilles exécutées sous les jardins de la Farnésine, on voit avec surprise sortir de la fange du Tibre des peintures d'une fraîche et brillante coloration, supérieures à celles de Pompéi par une exécution plus finie, plus soignée et plus élégante. En 1889, en Égypte, à El-Faiyoum, des portraits détachés des gaines des momies révèlent tout à coup aux regards émerveillés des amateurs un art non encore soupçonné, qui se rapproche singulièrement du nôtre par le coloris et le style, par le caractère presque moderne de certaines têtes de jeunes femmes ou de jeunes filles. Et quand on pense que ces œuvres, d'une facture si précise et si savante, sortaient peut-être, non pas de l'atelier d'un artiste, mais d'une fabrique où l'on confectionnait ces objets d'une destination funéraire, n'est-on pas confondu d'une telle science qui, des hautes régions de l'art, descendait ainsi dans l'humble demeure de l'ouvrier?

L'art ancien est une chose si considérable dans l'histoire de l'imagination et de la pensée de l'homme, que ce qu'on en a perdu sera un éternel regret pour les âmes que passionne le beau, et que tous les débris que l'on peut en ressaisir, dans ce grand naufrage, sont une acquisition d'un prix infini. Il y a des enseignements utiles à demander à ces peintres éminents de l'antiquité. Telle ou telle réflexion d'Apelle est on ne peut plus instructive; tel ou tel tableau antique peut encore suggérer des idées au goût de nos artistes. Lorsque ces œuvres si longtemps ensevelies commencèrent à être rappelées au jour, déjà Raphaël, déjà le Poussin s'en sont inspirés. N'y a-t-il pas, du reste, dans notre siècle, toute une petite école, très intéressante, celle des néo-pompéiens, qui, éprise des fresques de Pompéi, a étudié avec un goût très vif ces charmants modèles et a cherché à en reproduire, dans le choix du sujet et dans la coloration, la grâce antique. Toutefois, si ingénieuse que soit cette imitation, elle ne peut être qu'une mode. L'art moderne ne doit pas s'abdiquer lui-

même, ni renoncer à l'inspiration qu'il reçoit de son temps ; autrement, privé de toute sève, il languirait sans vie. Mais il pourra toujours, tout en gardant ses conceptions originales et son génie propre, apprendre de l'art grec comment on respecte ces lois éternelles dont notre raison est le principe ; il pourra consulter avec fruit le magnifique exemplaire de beauté que cet art lui a légué.

CHAPITRE PREMIER

LE DESSIN

DEPUIS L'AGE LE PLUS ANCIEN JUSQU'A PARRHASIOS

XCVe Olymp., 400 av. J.-C.

I

Importance du dessin aux yeux des anciens. — Quelles difficultés en présente l'étude. — Utilité qu'on peut, à cet égard, tirer des vases peints.

On s'est demandé souvent quel est dans l'art le plus puissant moyen d'expression, le dessin ou la couleur, et lequel des deux a la prééminence. Si l'on en croyait Plutarque, la couleur serait supérieure au dessin; elle produirait une plus vive impression sur l'esprit, parce qu'elle est la source d'une illusion plus grande[1]. Mais Plutarque n'exprime ici que son sentiment personnel qui ne saurait représenter celui des anciens. Ceux qu'il faudrait interroger sur ce point, ce seraient les grands artistes de la Grèce. A leur défaut, écoutons Aristote qui a vécu dans un siècle où florissaient les plus éminents et qui peut nous instruire à cet égard. Que dit-il? qu' « en étalant les plus belles couleurs on ne fera pas le même plaisir que

[1] Plut., *De aud. poet.*, I, 40.

par le simple trait d'une figure[1] ». Il est certain qu'Aristote exprime ici véritablement l'opinion que les anciens se faisaient de l'importance du dessin et de sa supériorité sur la couleur, opinion qui n'a pas varié. Ce qu'ils pensaient à la grande époque de l'art, ils le pensaient également au temps de sa décadence. Vers la fin du IIe siècle de l'ère chrétienne, un sophiste, Philostrate, disait encore : « La peinture n'est pas toute dans le mélange des couleurs; car une seule couleur suffisait aux peintres anciens ; et ce n'est que plus tard qu'on en a employé quatre, puis un plus grand nombre. D'ailleurs, un dessin où sont marquées l'ombre et la lumière, même sans l'emploi des couleurs, n'est-ce pas de la peinture? Dans de tels dessins, en effet, on voit la ressemblance, la figure, le caractère, la modestie ou la hardiesse; cependant la couleur y fait défaut ; le teint n'y est pas représenté, ni le luisant de la chevelure ou de la barbe; avec une seule et même teinte le basané et le blanc se trouvent figurés. Par exemple, n'employons que le blanc pour peindre cet Indien, il paraîtra cependant noir : le nez camard, les cheveux crépus, les joues avancées et une certaine expression dans les yeux, tout cela noircit les traits que l'on voit blancs et représente un Indien à tout œil un peu exercé[2]. »

Ainsi le dessin paraissait aux anciens le plus grand moyen d'expression. Laissant donc de côté pour le moment les autres problèmes que soulève la peinture antique, nous voudrions étudier cette partie de l'art, qui est d'un si haut intérêt et dans laquelle ils ont excellé. Que pouvons-nous savoir du dessin des grands peintres de l'antiquité? De quelle manière, dans l'expression de la forme, leur science s'est-elle peu à peu développée? Comment à la correction, à la pureté, à l'élégance de la ligne est venue se joindre l'excellence du modelé? Par quel progrès enfin, avec l'art de dessiner savam-

[1] Arist., *Poét.*, VI, 2. — [2] Philostr., *Vie d'Apoll.*, liv. II, ch. XXII ; trad. de Chassang.

ment la figure humaine, s'est formé celui de distribuer les personnages dans un tableau, de les grouper et de les agencer de manière à former un tout complet, c'est-à-dire l'art de la composition? Ces différentes questions se tiennent; nous ne les séparerons pas. Nous n'ignorons pas, du reste, combien elles sont délicates et quelle tâche difficile nous entreprenons en essayant de les résoudre. On n'a pas seulement perdu les œuvres des artistes, mais encore les ouvrages composés par les anciens sur ces matières. De toute cette littérature, il ne reste qu'un document à qui la disparition du reste a donné une haute importance : ce sont ces pages que, dans son *Histoire naturelle,* à propos des métaux, des terres et des couleurs qu'on en tire, Pline a consacrées épisodiquement à l'histoire de l'art et des artistes. Après cela, il n'y a plus que des renseignements épars qui doivent être glanés çà et là dans l'antiquité. Il faut que l'érudition les exhume péniblement, les recueille, les rapproche, ajoute aux données précises les conjectures et les inductions, en usant, dans ce travail délicat, de toute la prudence et de toute la discrétion qu'il réclame.

La ressource des textes, utile à la vérité, serait donc, toutefois, insuffisante, si nous n'avions, pour nous aider dans nos recherches, un ordre de monuments particuliers, les vases antiques, sur la panse et le col desquels ont été tracés, par des mains souvent fort adroites, toutes sortes de personnages et de scènes variées. L'étude en est fort intéressante pour l'histoire. Ils nous font mieux connaître les idées, les croyances, les mœurs de l'antiquité; ils nous instruisent sur les mythes, sur la religion; ils nous révèlent la vie domestique et nous ouvrent, pour ainsi dire, le gynécée. Nous y voyons, en particulier, la femme dans son intérieur, au travail, à la toilette, au bain. Nous y assistons même aux funérailles et au culte des morts. En un mot, ils nous introduisent en quelque sorte dans l'intimité des anciens. Mais ces vases ont un autre genre d'intérêt, tout artistique. Peut-être le moment est-

il venu de les considérer sous cet aspect et de leur demander ce qu'ils peuvent nous apprendre sur l'histoire de l'art. L'archéologie, par ses savantes recherches, semble avoir préparé la matière. Elle a cherché à reconnaître ces vases, confusément accumulés par de continuelles découvertes, à distinguer les provenances en interprétant mille indices délicats, à démêler les signatures. Elle a procédé à un classement et à des catalogues, essayant de les grouper par pays, par époques et par écoles. Grâce à ses efforts, la lumière a pénétré dans cette étude. A travers ces séries de vases ainsi déterminées on peut suivre d'âge en âge l'histoire de l'art, en particulier, celle du dessin, à partir de ses premières origines jusqu'au siècle de la perfection. Tout s'y trouve, depuis l'œuvre archaïque, image encore informe et grossière, qui semble le produit d'une main d'enfant jusqu'à des pages savantes qui sont dignes de l'art des maîtres; depuis les compositions les plus simples, avec un ou deux personnages, jusqu'aux plus compliquées; depuis l'humble croquis, improvisation d'un crayon rapide, jusqu'à ses dessins raffinés que rehaussent l'or et des couleurs brillantes. Tout porte à croire que nous avons dans cette riche collection des reproductions, plus ou moins fidèles, de tableaux de maîtres. Car, en tout temps, les arts industriels ont suivi l'exemple de l'art proprement dit. Ils se sont conformés à son goût, à ses principes, à ses motifs préférés. Il en a été ainsi surtout en Grèce, dans un pays où l'art avait ses traditions et ses types, où les grands artistes eux-mêmes s'empruntaient volontiers les uns aux autres certains traits qui avaient été une fois heureusement trouvés, où, par conséquent, les artistes plus modestes, subissant l'autorité des premiers, devaient naturellement leur demander des modèles. Formé par les maîtres, le goût public, devenu exigeant, aimait à retrouver quelque image de leurs compositions dans ces dessins tracés sur la panse des vases. Parmi ces dessins, on en trouve beaucoup qui se ressemblent avec de légères modifications dans les accessoires, par exemple, un geste ou

une attitude changés, un personnage ajouté ou retranché ou disposé autrement. Si ces variantes attestent la liberté laissée à l'imagination des artistes, la ressemblance dans le fond même ne révèle-t-elle pas la présence d'un modèle commun diversement interprété?

Dès lors, quel intérêt n'acquièrent pas ces dessins, s'il est vrai qu'ils nous conservent l'image d'un grand art à jamais disparu ! Quoi ! il y aurait là un souvenir des tableaux d'un Zeuxis, d'un Parrhasios ou d'un Protogène ! Cette scène a été conçue par l'un de ces maîtres ! Voici le style de Polygnote, voilà celui d'Apelle ! On conçoit quelles jouissances délicates prépare à l'artiste l'étude de ces monuments dont il attend de si curieuses révélations, soit que, dans un dessin d'un savant travail, il reconnaisse évidemment un ouvrage emprunté à un maître, soit que, dans une œuvre inférieure, au milieu des incorrections et des fautes échappées à une main maladroite ou précipitée et négligente, il cherche à surprendre en quelque coin ce trait de génie, ce contour qui étonne aujourd'hui le plus habile dessinateur. Car ce n'est pas un des moindres charmes de cette étude que ce mélange piquant et, pour quelques esprits, si plein de saveur, de l'habileté du maître alliée à l'inexpérience du copiste, de la naïve ignorance de l'un laissant percer la science consommée de l'autre.

Et, ce qui ajoute encore au prix de ces œuvres, c'est que beaucoup d'entre elles ne sont pas anonymes, qu'elles portent une signature. Elles nous révèlent ainsi une foule d'artistes restés obscurs, à qui la postérité se plaît à rendre aujourd'hui un nom, parce qu'ils ont bien mérité d'elle en conservant à son admiration de précieux vestiges de cet art dont la perte lui cause de si vifs regrets. Une place honorable, au-dessous des grands peintres, est due à ces « petits maîtres » de la peinture céramique qui ont eu, eux aussi, le sentiment du beau, noble privilège de cette race artiste ; à ces dessinateurs dont la dextérité est si merveilleuse que, dans un art

industriel, elle touche souvent au grand art, et au talent desquels il n'a peut-être manqué que plus de loisir et un plus libre développement, au lieu d'être assujetti à la nécessité d'une production incessante.

Depuis un certain nombre d'années, ces signatures d'artistes sont recueillies avec le plus grand soin par les archéologues [1], et le nombre s'en accroît à mesure que les fouilles amènent de nouvelles découvertes. Grâce à eux, les noms des céramistes sortent de l'ombre et arrivent à une sorte de célébrité posthume. Les Klitias, les Nicosthènes, les Amasis et les Euphronios pour la période archaïque, les Sosias, les Doris, les Chachrylion, les Brigos, les Panphaios, les Hiéron, pour l'âge qui suit, associent maintenant leur gloire modeste à celle des grands maîtres. Leurs peintures sont recueillies ; groupées, elles constituent l'œuvre de chacun de ces artistes, et, bien étudiées, elles permettent de se faire déjà quelque idée de sa manière et des sujets qui lui étaient familiers [2]. Si d'heureuses trouvailles enrichissent encore avec le temps chaque collection, les jugements deviendront plus sûrs et mieux établis. On pourra distinguer les traits individuels de ces différents talents, et, tout en s'intéressant à eux personnellement, chercher dans leurs œuvres l'empreinte laissée par l'imitation des maîtres.

Le nombre des vases antiques, exhumés et réunis jusqu'à ce jour, est déjà très grand ; mais ils sont dispersés un peu partout, dans les collections privées et publiques, au Varvakéion d'Athènes, au musée de Berlin, au Louvre, au British Muséum, etc., enfin dans les nombreux recueils qui en ont publié des reproductions. Nous avons pu, néanmoins, en consulter un certain nombre. Nous avons eu, en particulier, sous les yeux, les *Vases peints du Cabinet des Médailles et*

[1] W. Klein, *Die grieschischen Vasen mit Meistersignaturen*, 2e édit., Vienne, 1887. — [2] Id., *Euphronios, eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei*, in-8o, Vienne, 1886.

Antiques (Bibliothèque Nationale) classés par P. Milliet, élève de l'École du Louvre, et photographiés par A. Giraudon, recueil qui ne comprend pas moins de cent cinquante-deux planches. Nous en avons fait un grand usage. On conçoit, en effet, quel secours utile, indispensable même, nous ont prêté, dans un travail aussi délicat, des photographies qui nous mettaient en communication directe avec les peintures originales, et qui nous permettaient ainsi d'établir des observations plus précises. Toute reproduction d'un autre genre, si exacte qu'elle soit, laisse toujours à désirer du côté de la vérité authentique. Même confiée à une main habile, elle a des périls. Celui qui transcrit un dessin ne résiste pas toujours à l'envie de restituer ce qui est incomplet et à demi effacé, de préciser une forme, de rendre plus élégant un contour ; défaut dont n'est pas tout à fait exempt, dans certaines planches du moins, le savant recueil de MM. Heydemann et Benndorf.. Dès lors, une peinture dont l'archéologie peut encore tirer un excellent profit a perdu son prix pour l'artiste : c'est un fac-simile infidèle, un document altéré. Des traits nets, mais grossiers et lourds, n'inspirent pas une moindre méfiance à celui-ci. D'autre part, que de fois ne regrette-t-il pas de constater que ce qui a présidé au choix des peintures dans tel recueil est uniquement une curiosité d'érudit, plutôt que le sentiment du beau !

II

Légendes des Grecs sur l'invention du dessin. — Le dessin archaïque d'après les vases peints. — Ses caractères.

Dans l'art, les Grecs se sont attribué toutes les inventions et tous les progrès. A les en croire, comme la sculpture, la peinture a eu la Grèce pour patrie. C'est à Sicyone, selon les uns, à Corinthe, suivant les autres, qu'elle serait née. Qui

ne connaît les naïves légendes dont son berceau fut entouré? On contait, par exemple, qu'un certain Polémon, au moment de partir pour aller se battre, était venu faire ses adieux à sa fiancée, fille de Dibutade, potier de Sicyone. La jeune fille, en le reconduisant vers la porte, s'aperçut que l'ombre du jeune homme était dessinée sur le mur par le reflet d'une lampe qu'elle tenait à la main. Aussitôt elle en traça la silhouette pour conserver son image. Telle fut, selon les Grecs, l'origine fortuite du dessin. A partir du jour où l'art fut ainsi découvert, les inventions se succédèrent; chacune d'elle fut personnifiée par un ou plusieurs noms. Le premier qui eut l'idée d'imiter directement à l'aide d'une ligne le contour des corps fut Philoclès d'Égypte ou Cléanthe de Corinthe. Après eux vinrent Ardicès de Corinthe et Téléphane de Sicyone qui, dans l'intérieur de ce contour, jetèrent quelques traits : c'était l'invention de l'esquisse. Un nouveau pas fut dû à Cimon de Cléonée. Il trouva les profils et les raccourcis. Ce fut lui qui imagina de varier les têtes de ses figures, les faisant regarder en arrière, en haut ou en bas. De plus, il marqua les articulations des membres; il exprima les veines, et, en outre, indiqua les plis et les sinuosités dans le vêtement. Cependant, la couleur, de son côté, avait suivi les progrès du dessin. Cléophante de Corinthe inventa le premier l'art de colorier les figures en employant de la brique pilée : cette peinture avec une seule couleur fut dite *monochrome*. Après lui, Eumare d'Athènes distingua l'homme de la femme par deux tons opposés ainsi qu'on le voit sur les plus anciens vases grecs[1].

Il est évident qu'une succession et un enchaînement si méthodiques d'inventions sont un pur effet de l'imagination. Les Grecs, avec leur subtilité naturelle, ayant analysé les procédés de l'esprit humain quand il s'applique à la peinture,

[1] Plin., *N. H.*, XXXV, 3, 5; 8, 34, éd. Julius Sillig, Hamburgi et Gothæ, 1851.

se sont avisés de représenter par des noms propres ses opérations successives. Aujourd'hui, la science a écarté toutes ces fables et dégagé la vérité. Elle a constaté que la Grèce a été de bonne heure en communication avec l'Orient, que les vaisseaux des Phéniciens qui visitaient tous ses parages lui ont apporté, avec les marchandises de l'Assyrie et de l'Égypte, les arts de ces deux pays. Et ce ne sont pas seulement les produits de ces arts qu'elle a reçus, mais leurs procédés et leurs méthodes. C'est ce que prouve, en particulier, la décoration primitive de ses vases, revêtus de motifs empruntés à l'ornementation orientale. Aucun art ne naît de lui-même ; il se rattache à une tradition, et c'est par des progrès lents et successifs qu'il s'avance vers la perfection. Mais s'il faut ôter aux Grecs l'honneur qu'ils revendiquaient d'avoir été, dans la peinture, des inventeurs, on doit leur laisser celui de s'être bientôt affranchis de leurs modèles en se créant, par la puissance d'un génie original, un art tout à fait indépendant : c'est là une gloire qui pour un peuple est encore assez belle.

Quelle fut la première histoire de cet art ? Quelle a été, en particulier, celle du dessin et de la composition ? C'est ce que les textes nous laissent complètement ignorer. Au milieu des légendes inventées par les Grecs se détachent seulement deux ou trois faits précis : d'abord la mention, très digne d'intérêt, du premier tableau connu, œuvre du peintre Bularque [1] (VIIe siècle), qui avait représenté la bataille des Magnésiens. Candaule, roi de Lydie, le paya, dit-on, nous l'avons vu, au poids de l'or ; mais il faut se défier de ce naïf enthousiasme qui accueille comme autant de merveilles les productions d'un art naissant. Les anciens citent encore deux peintres de cet âge primitif : Cléanthe et Arégon, tous deux de Corinthe, le premier, auteur d'une *Prise de Troie* et d'une *Naissance de Minerve*, le second, d'une *Artémis sur un griffon* [2]. C'étaient, dit Strabon, des peintures renommées :

[1] Pline, *N. H.*, XXXV, 8, 34. — [2] Strabon, VIII, 343.

voilà tout ce que nous en savons. Cependant, comme nous serions curieux de connaître ces premières origines de l'art ! Pour cela, il faut laisser les textes qui nous refusent tout renseignement, et nous adresser aux monuments. Mais ici, quelle riche source d'information ! Cet art archaïque d'un si vif intérêt, les vases vont nous le faire connaître ; ils vont nous apprendre de quels essais grossiers est parti le dessin pour parvenir à une si haute perfection.

Laissons aux études archéologiques les vases tout à fait primitifs dont la décoration emprunte ses motifs, soit aux figures géométriques, soit aux végétaux et aux animaux. Les vases n'appartiennent vraiment à notre sujet que le jour où la figure humaine s'y montre, apparition assez tardive. Le dessin linéaire était arrivé à une grande correction, lorsque le dessin artistique commença seulement à s'essayer. C'est une surprise que nous réserve l'étude des vases que ce contraste entre de si humbles débuts et les chefs-d'œuvre qui naîtront plus tard. Quoi ! Est-ce là ce corps de l'homme dont les peintres grecs reproduiront dans la suite, avec tant de perfection, l'idéale beauté, dont ils traiteront les formes et les contours d'un pinceau si savant, si délicat ? « Les artistes primitifs n'ont naturellement aucune idée de la perspective ni des mouvements ; ils se bornent aux contours les plus élémentaires. Un homme est composé d'une tête, d'un buste, de bras et de jambes : ils juxtaposent ces différentes parties. La tête est un cercle, mais pour représenter le profil, ce cercle a une partie pointue qui forme bec d'oiseau ; un triangle renversé représente le buste ; deux masses allongées, les cuisses. Ce qui importe, c'est d'accentuer le principal ; de là l'aspect aigu de la figure, la finesse extrême de la taille et des genoux ; de là aussi les proportions fortes des hanches et des mollets[1]. »

[1] Dumont, *les Cér. de la Gr. pr.*, t. I, pp. 99 et suiv. — Voyez Collignon, *Hist. de la Cér. gr.*, p. 27, fig. 19.

Il faut renvoyer ces images grossières à l'art des enfants, si habiles à improviser de naïves silhouettes. C'est pourtant là le point de départ de l'art grec. Quel type que celui qui s'offre dans ces représentations archaïques de la figure humaine : nez long et pointu, faisant en général avec le front une ligne droite, front bas et fuyant, œil vu de face dans les profils, de forme tantôt ovale, tantôt ronde! Ajoutez à cela des corps démesurément allongés, des attitudes raides, des mouvements gauches, toutes les têtes de profil, tous les personnages parallèles; nul agencement des figures.

La difficulté de montrer une tête de face a très longtemps effrayé ces artistes primitifs. Sur un lécythe[1] (deuxième moitié du VIe siècle) représentant les Gorgones qui poursuivent Persée, le visage de ces divinités, vu de face, a un aspect des plus grotesques. Sur un autre vase[2] d'une époque déjà avancée, comme le prouvent de délicates figures de femmes d'un goût exquis, un visage, vu également de face au milieu des autres têtes de profil, est gauchement dessiné : incorrection qui forme un contraste étrange avec la science que le reste témoigne.

Ce qu'il y a de plus curieux, c'est de voir tout ce qu'ose un art aussi inexpérimenté. Comme rien ne coûte à son ignorance, rien non plus n'arrête sa témérité. Il embrasse les plus vastes compositions; il déroule autour des vases, en zones nombreuses, les scènes les plus variées, et, dans ces scènes, il multiplie les personnages avec une incroyable prodigalité. Sur une coupe de Glaukytès on compte vingt-six figures; sur un vase cité par M. de Vitte, un cortège funèbre en offre cinquante-sept[3]; sur le vase François, on en relève plus de cent treize dans les parties conservées, et les fragments perdus devaient en contenir au moins une vingtaine. Que cette audace contraste singulièrement avec le génie prudent et mesuré

[1] *Vases peints du Cab. des Méd.*, 1er vol., pl. 33. — [2] *Gaz. arch.*, t.V, pl. 25. — [3] Dumont, *les Cér. de la Gr. pr.*, t. I, p. 97.

des peintres qui viendront dans la suite! Polygnote gardera encore cette fécondité d'invention. Mais déjà Zeuxis et Parrhasios restreindront leurs compositions. Plus tard, une seule figure suffira à Apelle et à Protogène pour immortaliser leur talent. Apelle peindra sa *Vénus Anadyomène* et Protogène son *Ialyse,* un chasseur avec son chien, travail auquel il ne consacra pas moins de onze années de sa vie. Aussi Pline citera-t-il comme une œuvre extraordinaire un tableau à nombreux personnages.

Un caractère particulier de cet art archaïque, c'est, dans l'exécution, un soin excessif du détail. Encore incertain de ses moyens et de ses méthodes, cet art passe ainsi d'un extrême à l'autre. Après avoir débuté par une simplification immodérée de la forme, il arrive bientôt à une multiplicité de détails superflus. D'abord, il ne sait pas voir ; ensuite, il voit tout, mais ne sait pas choisir. De là, des minuties excessives d'exécution. Ce défaut se révèle surtout dans les vêtements, ouvragés avec une patience qui poursuit l'infiniment petit détail, tandis que les formes sont traitées d'une façon sommaire, parce qu'une exécution plus serrée, de ce côté, demanderait une science qui n'existe pas encore. Il y a telle robe de femme brodée par le peintre avec une conscience qui fait sourire. C'est un luxe, une richesse incroyable d'ornements. Croix, méandres, rosaces, étoiles ont été semées d'une main prodigue. La pointe s'est jouée dans tous ces détails avec une rare complaisance[1]. En général, ce travail de la pointe est dur et sec ; les traits sont fins, mais rigides. C'est une œuvre de graveur et de ciseleur plutôt que de peintre. Ce n'est que plus tard que la ligne se modulera, lorsque le pinceau devenu l'unique instrument de l'artiste, tantôt glis-

[1] Voyez, comme spécimens de ce travail minutieux, les coupes de Phrynos et de Xénoclès, le canthare de Théozotos, au Musée du Louvre, et les réflexions de M. Dumont, *les Cér. de la Gr. pr.*, t. I, p. 346. Voyez encore les œuvres d'Exékias et d'Amasis, id., *ibid.*, p. 348.

sant légèrement, tantôt plus appuyé, marquera par des pleins et des déliés les nuances du contour et accentuera la finesse ou l'opulence des formes.

En somme, ce qui domine dans l'art primitif, c'est la convention. La nature n'étant pas encore observée d'assez près, l'artiste, dans la représentation qu'il en fait, substitue sa fantaisie à l'imitation. Cependant peu à peu la part de la vérité va devenir plus grande : les formes seront moins lourdes, les proportions plus justes, les mouvements plus exacts. C'est un progrès qui s'accomplit déjà dans la période archaïque vers la fin de laquelle le grand art est annoncé par des œuvres mixtes où aux traditions encore respectées du passé s'allie une science nouvelle. Non seulement les figures isolées sont plus habilement dessinées, mais leur groupement est plus heureux ; le talent de la composition commence à paraître en même temps qu'un sentiment plus délicat du beau. L'ancienne « imagerie » est devenue une représentation vraiment artistique. Il est permis de suivre ces progrès dans la période qui nous occupe.

III

Le dessin archaïque (suite). — Premiers progrès. — La composition commence à être mieux entendue : vase François et coupe d'Arcésilas. — Les figures ont plus de style : œnochoé du Musée du Louvre. — Hardiesse de mouvement : cratère d'Euphronios.

Le premier monument important de cet âge est le vase François, du musée de Florence[1]. M. Dumont le fait remonter jusqu'à l'époque de Pisistrate. Ce vase porte deux signatures, celles de Klitias et d'Ergotimos. Des peintures le

[1] Collignon, *Hist. de la Cér. gr.*, pp. 86 et suiv., pl. 44, 45, 46, 47 et 48.

couvrent tout entier, décorant non seulement la panse, mais aussi le col, les anses, le pied. Elles se déroulent en zones superposées et représentent des sujets empruntés à la mythologie et à la vie familière. On peut citer, parmi les principales scènes, le retour de Thésée, vainqueur du Minotaure, et la chasse de Calydon. Le dessin a le caractère archaïque que nous avons précédemment signalé. La composition annonce un art encore inégal et peu sûr de lui. Assez bien entendue dans la seconde de ces scènes, elle est malhabile dans la première[1]. Une grande barque longue aborde sur la grève. Une foule de petits personnages s'y agitent avec une pantomime et des gestes automatiques. On ne voit que bras tendus dans toutes les directions; au milieu du bateau un personnage, transporté, élève droits les siens avec un élan comique. Les têtes des rameurs, accolées deux à deux, surgissent à peine au-dessus du pont. L'artiste a voulu peindre toutes les émotions de l'arrivée, ici, l'allégresse des passagers rendus au rivage, là, le calme de ceux qui, chargés de la sécurité de tous, président aux dernières manœuvres. Mais quelle naïveté dans l'expression de ces différents sentiments! Que les mouvements et les attitudes sont gauches! Quelle disproportion entre ce personnage qui s'est jeté à l'eau pour gagner plus vite la rive et ceux qui sont restés sur la barque! Quelle raideur enfin dans son corps si disgracieusement allongé! Tout autre est l'aspect de la seconde composition[2]. Ici, il y a un centre. Le sanglier était naturellement désigné à l'artiste pour remplir ce rôle; mais celui-ci en a tiré un excellent parti. La bête est belle de puissance et d'élan au milieu de tous ces ennemis qui l'assaillent et de ces victimes qu'elle a déjà faites. Un chien est accroché à son énorme flanc, un autre, renversé à ses pieds; d'autres accourent. Quant aux chasseurs, ils s'avancent de droite et de gauche, en bon ordre, rangés deux par deux, les piques et les épées en avant, ceux

[1] Collignon, *Hist. de la Cér. gr.*, pl. 46.— [2] Id , *ibid.*, pl. 47.

du premier rang harcelant déjà l'animal, ceux du second brandissant leur arme, avec un ensemble de gestes symétriques et d'attitudes parallèles conforme aux habitudes de l'art archaïque. C'est un mélange piquant de vérité et de convention.

Il y aurait certainement plaisir à parler plus longuement de ce beau vase, si richement orné, objet de l'admiration de tous les connaisseurs. Mais nous devons nous borner aux observations qui sont de notre sujet, et remettre à l'archéologie le soin de satisfaire une érudite curiosité en étudiant toutes les scènes représentées, en reconnaissant et en nommant les personnages qui y figurent, en décrivant en un mot toutes les particularités qui se rattachent au sujet et à la technique. Pour nous, il nous suffit de marquer le caractère artistique de ce vase, et d'en signaler les qualités et les défauts sous le rapport du dessin et de la composition. Nous croyons devoir rappeler ici ce point de vue, tout particulier, dont nous ne voulons pas nous écarter dans le cours de cette étude.

Les qualités de composition que nous avons déjà relevées dans le vase François, ce spécimen si curieux de l'art primitif, se marquent encore mieux dans un autre monument qui n'est pas d'un moindre intérêt. Ici, la symétrie a disparu ; il y a plus de liberté dans les gestes et dans les mouvements ; les personnages sont mieux agencés. Avec toutes les imperfections du dessin archaïque, il y a déjà presque un « tableau ». Il s'agit de la coupe dite « coupe d'Arcésilas »[1]. La peinture qui orne cette coupe se recommande d'abord par l'originalité du sujet qui n'est pas, en effet, emprunté aux légendes mythologiques, à l'histoire des dieux et des héros, mais à la vie familière : c'est une simple opération de pesage. Toutefois, la vulgarité de la scène et des acteurs est relevée par la présence d'un noble personnage qui n'est autre qu'Arcésilas, roi

[1] *Vases peints du Cab. des Méd.*, 1er vol., pl. 28 et 29. Il y a un très beau fac-simile de cette coupe dans le *Cab. des antiq.*, par Babelon, pl. XII.

de la Cyrénaïque. Pour une œuvre archaïque, la composition n'est pas du tout mal comprise. Le lieu de la scène est l'intérieur d'une tente, soutenue par des cordes tendues qui s'aperçoivent à gauche, et devant l'entrée de laquelle une grande balance est suspendue à une forte solive, laissant descendre ses deux larges plateaux. A gauche est le roi, assis sur un tabouret, dominant toute la scène. Les autres personnages, plus petits que lui, sont des serviteurs qui s'empressent pour l'opération. Ils sont cinq, tous dans des attitudes et des actions différentes. L'un, debout devant le roi, semble lui adresser la parole ; deux autres sont occupés de la balance : celui-ci, penché vers elle, le pied allongé en arrière, surveille un des plateaux qu'il est en train de charger, celui-là, debout près de l'autre plateau, lève la main et le regard vers le fléau qu'il paraît interroger pour savoir si l'équilibre est établi. Des deux autres personnages, l'un achève de remplir une manne qu'il tient dressée devant lui, l'autre en emporte une chargée sur son bras. Les groupes sont assez heureusement disposés ; et ce qu'il y a de remarquable, c'est que les personnages sont placés sur différents plans : ainsi celui qui parle au roi est derrière le plateau de la balance ; on n'en voit qu'une partie ; et celui qui emporte une manne est à demi caché par le serviteur qui remplit ce plateau : disposition bien rare dans les peintures des vases où, même à une époque déjà avancée, les personnages sont rangés à côté les uns des autres. Il y a, il est vrai, des naïvetés de dessin : plusieurs mains sont tendues, déployant un index d'une risible rigidité ; il y a des incorrections : la jambe rejetée en arrière est démesurément allongée. Les têtes sont toutes de profil, l'une penchée, l'autre relevée, l'autre retournée. Il faut remarquer encore la manière dont l'artiste a comblé les vides de sa composition, meublant d'animaux tous les coins, plaçant, par exemple, au bas, sous le siège du roi, une petite panthère ornée d'un collier, à gauche, derrière ce même siège, un gros lézard qui grimpe, en haut, sur la solive à

laquelle est fixée la tige de la balance, trois oiseaux et un singe, enfin, entre la solive et le fléau, un quatrième oiseau qui prend son vol. Malgré cette puérilité de détails qui est l'indice d'un art primitif, cette peinture, nous le répétons, atteste une certaine entente de la composition : les parties sont agencées ; les personnages forment des groupes ; il y a une action commune à laquelle concourent toutes les actions particulières.

Dans cette période d'élaboration, où se prépare l'art de la grande époque, on cherche tous les essais heureux du talent. L'art se dégage peu à peu des antiques formules et de l'étroite discipline à laquelle il était soumis. Il s'enhardit et prend conscience de lui-même. Nous venons de voir ce que la composition avait déjà gagné : les personnages plus habilement groupés commencent à offrir un tout. Il reste maintenant à les concevoir d'une manière plus haute et à joindre à la correction des formes un plus large style. Ce progrès s'accomplit. Nous en trouvons un exemple dans une peinture qui représente Ulysse et ses compagnons crevant l'œil unique du cyclope Polyphème[1]. Le géant a un grand aspect. Il est vu de profil. Appuyé sur le coude, il est à demi couché, dans la dédaigneuse nonchalance de la force. Une de ses jambes s'allonge sur le sol, l'autre se relève, et sur le genou plié est posée la main droite. Le buste se redresse, la tête est haute, la barbe longue, le profil fin et pur. Les cheveux retombent derrière le cou. Entièrement nu, le corps laisse voir des muscles vigoureux, des formes puissantes. Tout cela est enlevé d'un crayon rapide et sobre. Les indications sont hardies, les lignes très simplifiées, le dessin un peu dur et âpre ; point d'élégance, mais de la force et de la grandeur. La largeur du travail, dans cette figure, n'exclut pas, toutefois, une certaine finesse, comme le prouvent les cheveux et la barbe

[1] Sur une œnochoé du musée du Louvre. *Gaz. arch.*, t. XII, p. 1, pl. 1.

arrangés avec soin. Le reste de la composition a une grande simplicité. Deux hommes s'approchent du géant, tenant ensemble de leurs quatre mains un long épieu dont ils dirigent le bout vers le front de Polyphème. Tous deux sont pareils de figure et de taille ; tous deux, coiffés du pétase, portent une tunique courte serrée à la taille par une ceinture. Tournant le dos à ceux-ci, un troisième plonge l'extrémité d'un épieu dans un brasier. Encore ici, un détail naïf révèle un art qui, quoique déjà habile, est encore jeune. Une petite fumée s'échappe de la pointe de l'épieu qui va percer l'œil du cyclope ; l'artiste l'a représentée par des traits serrés de pinceau ; il a même figuré le feu qui rougit le bois par d'autres traits, tracés à la pointe, laissant transparaître le fond rouge du vase. N'est-on pas surpris de trouver une si petite particularité dans un morceau d'une si mâle sobriété d'exécution, et n'y a-t-il pas là, alliée au plus grand style, une minutie archaïque ? Ce détail, du reste, qu'une scrupuleuse attention découvre seule au regard et qui n'est peut-être qu'un badinage de l'artiste, n'ôte rien à la noblesse de la composition.

Veut-on se rendre compte de ce style nouveau ? Qu'on le compare à celui d'une autre peinture[1], vraiment archaïque, qui retrace le même sujet. L'art y est encore barbare. Assis sur une pierre, le cyclope tient entre ses mains les jambes d'un des malheureux qu'il vient de mettre en pièces. Devant lui, quatre hommes s'avancent, soutenant sur l'épaule gauche la tige d'olivier dont parle Homère. Ulysse, le premier, porte une coupe pleine de vin qu'il présente à Polyphème. La conception est naïve et l'arrangement des figures plus naïf encore. Les quatre personnages, nus ainsi que le cyclope, sont disposés à la file dans des attitudes parallèles, marchant tous quatre d'une même allure, avec un même mouvement

[1] *Vases peints du Cab. des Méd.*, t. I, pl. 27 ; Dumont, *les Cér. de la Gr. pr.*, t. I, p. 297.

de jambes et de bras. La petitesse du buste, l'étranglement de la taille, les saillies de différentes parties du corps, contrastant avec la forme grêle des autres, tout contribue à leur donner un aspect grotesque. Rien n'égale la gaucherie du geste avec lequel Polyphème tient ces deux jambes que l'artiste a comme suspendues à ses deux mains. Enfin, la tranquillité des acteurs opposée à la violence de la scène est du plus malheureux effet.

Le cyclope vient de nous montrer la figure humaine dans une attitude calme et reposée. Nous avons vu quelle dignité l'art était déjà parvenu à lui donner, et combien il y avait de distance entre cette noble image et ces silhouettes grossières, résultat de ses premiers essais. Il s'agit maintenant de savoir s'il peut présenter cette figure dans des poses violentes et tordre, pour ainsi dire, les membres, sans nuire à la vérité ni à la correction des formes. Oui, le peintre grec possédait déjà cette science ; un beau cratère du Louvre va nous l'apprendre.

Nous voulons parler de ce vase où Euphronios a représenté la lutte d'Hercule et d'Antée[1]. Les deux puissants athlètes sont aux prises. Ils sont tous deux allongés sur le sol, en sens contraire, les deux têtes opposées l'une à l'autre, ramassant leurs forces pour un dernier effort. Hercule, le genou droit appuyé contre terre et la jambe gauche étendue, a la tête pressée contre la gorge de son adversaire et le bras droit passé sous le bras droit de celui-ci, qu'il maintient. Antée, le genou gauche relevé et la jambe droite repliée sous le corps où elle se dérobe en raccourci, cherche de la main gauche à desserrer le nœud redoutable dont il est enlacé. Déjà son bras droit, paralysé, a un aspect alangui qui semble annoncer une prochaine défaite. Plusieurs personnages complètent la composition : du côté d'Hercule, une femme debout, le bras gauche étendu, la main droite tenant relevés les plis de sa

[1] Collignon, *Hist. de la Cér. gr.*, p. 172, pl. 68.

robe; du côté d'Antée, deux autres femmes exprimant l'effroi par leurs gestes. La massue d'Hercule dressée derrière lui et la peau de lion déployée maintiennent l'équilibre de l'ensemble. Sans doute, on peut signaler des incorrections dans le morceau principal. Mais il y a aussi dans ces membres enlacés et tordus, dans ces muscles que contracte l'effort, dans ces divisions du corps accusées par des traits si résolus, une science de l'anatomie qui est remarquable. Il est évident que ce vase date déjà de l'époque du grand style; mais, l'art des vases étant en retard sur l'autre, à la distinction du dessin se mêlent encore, dans ces deux belles figures, quelques vestiges d'archaïsme[1]. Nous n'insisterons pas davantage sur la vieille école. L'étude des vases nous a conduit peu à peu des premiers essais d'une imagerie grossière jusqu'au grand art.

IV

Apparition du grand art avec Polygnote. — Caractère de ce maître. — Sobriété de sa couleur; excellence de son dessin; vérité de ses expressions. — Sa manière de composer. — La tradition s'en retrouve dans l'école byzantine et jusque chez les maîtres de la Renaissance. — Il s'inspire de la poésie d'Homère et s'attache à l'exemple des sculpteurs.

Selon le témoignage de Denys d'Halicarnasse, c'est par la science du dessin que se distingua, chez les Grecs, la première école de peinture.

« Les anciennes peintures, dit-il, avaient un coloris d'une extrême simplicité et n'offraient dans les tons aucune variété; mais la ligne y était d'une parfaite correction; ce qui leur

[1] Euphronios est placé sur les confins de deux âges. Aussi ne sera-t-on pas étonné de le voir encore mentionné dans la période suivante.

prêtait une grâce exquise. Plus tard, la pureté du dessin s'affaiblit; on y suppléa par une exécution plus savante, par un mélange plus piquant de l'ombre et de la lumière, par toutes les ressources d'un riche coloris auquel les nouveaux tableaux durent leur vigueur et leur éclat[1]. »

Le plus grand maître de cette première école fut Polygnote[2], c'est de lui que date l'apparition de l'art véritable. Il est donc juste de nous arrêter à cet artiste pour essayer de caractériser son talent qui brilla surtout dans le dessin.

Ce n'est ni Sicyone, ni Corinthe, les deux berceaux de la peinture, qui donnèrent le jour à Polygnote, c'est Thasos, une île de la mer Égée, voisine des côtes de la Thrace, abondante en blé et en vin, riche surtout par ses possessions en Thrace et ses mines d'or. Il était fils d'un peintre nommé Aglaophon qui lui enseigna les principes de son art. Sa jeunesse fut obscure, mais une brillante carrière lui était destinée. En effet, l'an 463 av. J.-C., Cimon, à la tête d'une flotte athénienne, s'était emparé de Thasos. Sur le point de regagner Athènes, il invita l'artiste à le suivre dans la grande cité, lui promettant de magnifiques travaux et la gloire. Polygnote céda aux prières de l'illustre citoyen, qui était en même temps un homme fort aimable, et monta sur le vaisseau. Le spectacle qui s'offrit d'abord au peintre lorsqu'il débarqua au Pirée fut bien triste. On était au lendemain des guerres médiques; tout le pays portait encore les traces affreuses du passage des Perses. Çà et là apparaissaient les ruines des temples incendiés par Xerxès, monuments de colère et de vengeance que laissait subsister la haine des Athéniens. Mais sur cette terre encore désolée s'était réveillée l'espérance. L'orgueil d'une récente victoire animait tous les cœurs. Il fallait relever la cité que la guerre avait abattue. Une immense activité régnait partout. A côté des colonnes noircies et des

[1] Denys d'Hal., *de Isæo*, 4. — [2] Vers la LXXXe Olymp., 460 av. J.-C. Pour la chronologie, nous nous sommes servi des tables de Sillig.

murs croulants des anciens édifices, de nouveaux temples sortaient, tout brillants, de terre. En voyant ce magnifique élan d'un peuple entier qui réparait ses revers, l'artiste se sentit ému, et il offrit à ce peuple son talent pour décorer et embellir cette ville qu'on était occupé à reconstruire ; il le lui offrit en déclarant qu'il n'accepterait pour ses travaux aucun salaire : noble désintéressement dont l'histoire et la poésie consacrèrent le souvenir : « C'est par un effet de sa propre munificence, dit le poète Mélanthios, que cet artiste orna des vertus des demi-dieux la ville de Cécrops, ses temples et ses portiques. » Les Athéniens furent touchés d'une telle générosité et tinrent le peintre en grand honneur. Ce peuple s'enthousiasmait facilement ; on compara le noble étranger aux autres artistes, ses collaborateurs, qui, eux, se faisaient payer ; on lui accorda une considération plus élevée. Introduit dans la haute société, mêlé à ses fêtes et à ses plaisirs élégants, il vécut dans l'intimité de Cimon, le premier citoyen d'Athènes, et d'Elpinice, la sœur de celui-ci, femme instruite et intelligente qui, s'affranchissant des lois du gynécée, parait de sa beauté ce monde brillant. Peut-être, grâce à cette haute position qu'il s'était faite, eut-il une sorte de suprématie et d'autorité sur les autres artistes qui lui furent associés dans les travaux entrepris pour l'embellissement d'Athènes. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on lui attribua tout l'honneur de la décoration d'un édifice aux peintures duquel deux autres artistes, Panænos et Micon, travaillèrent avec lui. Aux yeux de la postérité, le Pécile lui appartient par droit de génie comme le Parthénon appartient à Phidias. Nous avons déjà vu que le Conseil des Amphyctions avait, par un décret, enjoint à toutes les villes de lui offrir, lorsqu'il voyagerait, une hospitalité publique. C'est ainsi que vécut ce grand artiste, d'une existence large et magnifique, comblé de tous les dons des hommes et du génie, et, de son vivant, jouissant déjà de sa gloire. Cœur généreux, esprit élevé, il eut la véritable inspiration.

Polygnote est appelé par Aristote « l'éthographe », c'est-à-dire le peintre des mœurs. Il excellait, en effet, dans l'expression morale ; il représentait l'âme. Sous ce rapport, il était même supérieur à Zeuxis. Aussi Aristote renvoie-t-il les jeunes gens à la contemplation de ses ouvrages comme propres à élever l'esprit ; au contraire, il les détourne de la vue des tableaux de Pauson. En effet, tandis que celui-ci représentait les hommes moins beaux que la réalité, le premier les peignait plus grands que nature. Les figures héroïques de Polygnote inspiraient de nobles émotions et des sentiments généreux. Or, s'il était si fort dans l'expression, à quoi le devait-il? Était-ce à la couleur? Mais nous savons que son coloris était d'une extrême simplicité. On admirait, il est vrai, les nuances délicates qui animaient les joues de sa Cassandre dans le tableau de la *Prise d'Ilion*. Cherchant quelques effets de coloration brillante, il avait peint, le premier, des femmes avec des tissus transparents et des mitres bariolées de différentes couleurs, sans doute dans le groupe des captives troyennes, que, pour conserver la vérité des costumes, il avait parées d'un luxe oriental. Mais ce n'était que les essais d'un pinceau qui, dans ses plus grandes nouveautés, gardait encore toute la sobriété de la palette primitive. C'est par là que Polygnote plaisait tant à certains amateurs dans l'âge de la décadence, alors que l'art ayant, dans les derniers raffinements, épuisé toutes ses ressources, les « primitifs » revenaient en honneur. On trouvait une extrême saveur aux tons archaïques de cette vieille peinture. On y goûtait « l'ébauche encore rude d'un art qui allait naître » : fortes expressions dont se sert Quintilien, étonné de cet enthousiasme qu'il attribuait à de vaines prétentions de connaisseurs.

C'était donc uniquement par le dessin que Polygnote avait su donner, dans ses peintures, tant de puissance à l'expression. Le premier, il avait animé le visage de l'homme, en remplaçant par différents jeux de physionomie l'antique rigidité des traits ; le premier, il avait ouvert la bouche, laissé

paraître les dents, et enseigné aux lèvres à sourire. On citait dans ses figures « les sourcils gracieux ». L'art délicat qui représentait si heureusement ce petit détail devait certainement s'être étendu à toutes les parties du visage. Chacune de ces parties avait sa beauté propre, chez les Grecs. Malheureusement, ils n'en ont donné le dessin que pour les sculpteurs. Mais il est intéressant de relever en passant leurs observations à cet égard. Car la peinture, instruite par la statuaire, en était devenue l'émule. Dans la *Vénus* de Cnide, les connaisseurs admiraient également les sourcils, bien tracés, les yeux, dans lesquels brillait une grâce humide, le front et les cheveux. On remarquait dans la *Vénus des Jardins* le modelé du visage, l'attache élégante des poignets, l'extrémité des mains, les doigts effilés ; dans la *Lemnienne* de Phidias, la finesse de l'ovale, la délicatesse des joues, les heureuses proportions du nez; dans l'*Amazone* du même maître, la grâce de la bouche et la rondeur du cou; enfin, dans la *Sosandra* de Calamis, la pudeur d'un fin sourire et la dignité du vêtement. Mais une beauté commune à toutes ces statues, c'était celle des proportions, admirable surtout dans la *Vénus des Jardins* et dans la *Vénus* de Cnide. Tels étaient les exemples offerts aux peintres par les sculpteurs et dont ceux-là avaient profité.

Nul doute que cette perfection de formes ne s'annonçât déjà dans la peinture de Polygnote. Il avait la science du nu, comme il possédait celle de la draperie. Là, en effet, c'était un maître. Personne ne savait jeter un vêtement avec autant de goût et en disposer aussi savamment les plis. Celui de sa *Cassandre* que nous citions tout à l'heure était remarquable sous ce rapport, « ce vêtement fin et léger, dont une partie se relevait avec grâce, tandis que l'autre flottait au gré des zéphyrs ». Aussi Dionysios, son contemporain, qui s'efforçait de reproduire la manière du maître avec la dernière exactitude, lui empruntait-il, en particulier, « la délicatesse de ses draperies[1] ».

[1] Élien, *Var. Hist.*, IV, 3.

Mais ce qu'il essayait aussi d'imiter, c'étaient ses attitudes et la vérité de ses expressions.

Qu'il est regrettable que Pausanias ne nous donne pas de renseignements sur ce dernier point! Si, par hasard, une indication de ce genre se rencontre chez lui, elle est on ne peut plus sommaire. Vient-il de décrire la première scène qui s'offrait aux yeux dans le tableau de la *Prise d'Ilion*, celle d'Anténor qui, au milieu des siens, se dispose à quitter Troie incendiée par les Grecs? « Tous ces personnages, dit-il, ont l'expression qui convient au malheur. » Toute sèche qu'elle est, cette observation de Pausanias mérite pourtant d'être relevée; car il est avare de réflexions de ce genre, et il fallait que le caractère des figures dans cette peinture de Polygnote fût bien remarquable pour qu'il l'ait signalé ainsi. Quelle douleur et quelle tristesse profondes devaient être, en effet, empreintes dans le visage et l'attitude tout entière de ces exilés, au lendemain de la terrible catastrophe dans laquelle s'était abîmée Ilion, et au moment solennel du départ! Comme le grand peintre avait dû y déployer toute sa science, lui à qui une attitude, un geste, un regard suffisaient pour caractériser le sentiment d'un personnage! C'est ainsi que, représentant dans les enfers les Troyens vaincus, il avait montré Hector assis « tenant ses deux mains repliées autour du genou, dans l'attitude d'un homme accablé par la douleur », Sarpédon, « la tête inclinée et cachée dans les siennes ». Voulait-il peindre ce qu'éprouve un petit enfant jeté au milieu de l'épouvante d'un champ de bataille et d'un sol jonché de cadavres? Il le faisait voir, sur les genoux d'un eunuque, « mettant sa main devant ses yeux dans un mouvement de terreur ». Ailleurs, dans une scène analogue où l'on voyait Néoptolème immolant ses dernières victimes près d'un autel sur lequel était une cuirasse d'airain, il avait figuré un autre jeune enfant qui, « effrayé, pressait l'autel de ses bras ».

Si ces simples attitudes suffisaient au maître pour peindre

les sentiments les plus profonds, pour représenter tout ce qu'il y a de douloureux dans un morne désespoir, de poignant dans une indicible terreur, quelle ne devait pas être la puissance de son dessin! Son crayon, toujours mesuré dans ses hardiesses, atteignait ainsi sans effort aux plus grands effets du pathétique. Les vases antiques nous donnent une idée de cet art, à la fois si discret et si fort, qui était le triomphe des maîtres grecs. Que de scènes où le pinceau des céramistes a retracé des personnages gardant, au milieu de l'émotion la plus violente, la dignité d'une expression calme, d'une attitude recueillie! C'était là le grand style, celui où se distinguait Polygnote.

« Voici la *Polyxène* de Polygnote. Non! ce n'est pas de la main d'un autre artiste qu'est sorti ce divin tableau. La vierge rappelle Junon; voyez avec quel soin, le vêtement étant déchiré, elle cache sa nudité sous les chastes plis de la draperie! La malheureuse prie pour la vie; sous sa paupière repose toute la douleur de la guerre troyenne[1]. »

Figure d'une beauté sculpturale! Quel art que celui qui, par une simple draperie sagement disposée, sait exprimer toutes les délicatesses de la pudeur d'une vierge, et qui, dans un seul regard, rassemble les muettes prières qu'inspirent à une jeune âme l'effroi de la mort et l'immense tristesse d'une catastrophe terrible! Sans doute Euripide, lorsque, plus tard, il peignit sa Polyxène, se souvenait de celle de Polygnote. Mais quelque ravissante que soit la figure du poète, peut-être est-il permis de préférer celle du peintre, d'un sentiment plus exquis. Cette silencieuse prière de la vierge qui va mourir n'est-elle pas plus touchante dans la peinture que, dans la poésie, ce superbe défi qu'elle jette au vainqueur?

Tout se tient dans les créations d'un artiste : son dessin, son coloris, son choix des sujets, sa manière de composer, les habitudes de son imagination et de sa pensée. Pour com-

[1] *Anth. de Planude*, IV, 150.

prendre quelle était la nature du dessin de Polygnote, il n'est pas indifférent de savoir quelle était celle de son esprit. C'était de l'élévation de ses conceptions que naissait la grandeur de son style. Polygnote représente dans l'art grec la grande peinture religieuse et héroïque. Son imagination s'était nourrie d'Homère à qui il avait emprunté ses types. Il peignait l'homme plus grand qu'il n'est, selon Aristote. Ses personnages ressemblaient aux héros d'Eschyle : « C'est d'après Homère, disait celui-ci, que j'ai représenté les exploits des Patrocle et des Teucer au cœur de lion, pour inspirer à chaque citoyen le désir de s'égaler à ces héros, dès qu'il entend le son de la trompette..... Les hommes sortis de mes mains sont des hommes de quatre coudées. » Telle était aussi la hauteur épique des figures de Polygnote; il fut l'Eschyle de la peinture. Comme ce grand poète, inspiré par Homère, il conçut une humanité plus belle et plus forte; il représenta l'homme dans ces situations solennelles qui le transfigurent et l'agrandissent. Aussi ses tableaux élevaient-ils les âmes, et voilà pourquoi Aristote conseillait aux jeunes gens d'aller les contempler.

Sa grande œuvre, la *Prise d'Ilion,* était conçue à la manière des poèmes d'Homère. C'était comme une magnifique épopée en plusieurs chants. Le regard saisissait d'abord des scènes variées qui se succédaient, chacune prise à part offrant un ensemble très bien entendu, et toutes réunies composant un second ensemble tout à fait grandiose. Cette magnifique ordonnance ne rappelle-t-elle pas, elle aussi, les créations d'Eschyle, ces trois pièces distinctes et unies à la fois, présentant chacune un tout complet qui appartient lui-même à un tout plus vaste que l'imagination embrasse avec le plaisir que lui cause tout ce qui est grand ?

La composition, chez Polygnote, avait un caractère tout particulier, plutôt plastique que pictural, et d'autant plus important à définir que la peinture grecque, qui le devait à la statuaire, en a toujours gardé quelque chose, même au

temps où, après s'être développée selon la loi de sa nature, elle était arrivée à sa perfection. Dans un tableau tel que nous le concevons, les figures sont disposées sur différents plans, les unes derrière les autres, celles-ci vues dans leur entier, celles-là plus ou moins masquées, toutes se tenant et dépendant les unes des autres. Chez Polygnote, elles n'offraient rien de cet arrangement pittoresque; elles étaient espacées et étagées, mais non agencées; gardant entre elles une certaine indépendance, dans tout leur libre développement, avec une beauté sculpturale. Ce qu'on remarquait en elles, c'était moins une action que des attitudes. La peinture du vieux maître avait la solennité et la calme sérénité de la statuaire; elle était comme éclairée d'une lumière élyséenne dans laquelle se mouvaient et respiraient des personnages d'une nature supérieure.

Les groupes et les scènes étaient superposés, sans autre souci que celui de la symétrie et de l'équilibre. Pausanias en décrivant le tableau de la *Prise d'Ilion* appelle le regard du spectateur tantôt vers les scènes du haut, tantôt vers celles du bas; mais on ne doit pas en conclure qu'il y avait, comme sur certains vases, deux ou plusieurs zones séparées et distinctes, offrant chacune le développement parallèle de deux ou plusieurs séries de sujets. C'était une seule et même composition dans laquelle les groupes inférieurs se reliaient, par de secrètes convenances, à ceux qui les dominaient. Ainsi, on voyait à l'extrémité de cette composition, vers le bas, Hélène assise, entourée de plusieurs personnages, dont l'un, Eurybate, messager d'Agamemnon, venait lui demander, au nom de ce roi, d'agréer la grâce accordée par lui à Æthra, femme de Thésée, laquelle, échappée au milieu du désordre de Troie envahie, s'était réfugiée dans le camp des Grecs. Debout, en face d'elle, trois femmes se tenaient, dans une muette contemplation de sa beauté. Ce groupe était, dans la composition, dominé par un autre, celui de quatre guerriers troyens, disposés au-dessus d'Hélène elle-même, tous percés de coups, parmi lesquels on reconnaissait le fils de Priam,

Hélénos, à son manteau de pourpre et à sa morne douleur. L'intention du peintre était évidente. Hélène, dont les grâces fatales ont causé la mort de tant d'hommes et la destruction d'une grande ville, triomphe encore, dans sa beauté souveraine ; elle a subjugué ces guerriers qui, pour elle, se sont offerts aux blessures ; elle subjugue maintenant ces femmes qui l'admirent ; et, par un suprême hommage rendu à la beauté, le vainqueur la rend l'arbitre de la destinée du vaincu. C'est ainsi que sous la liberté apparente de la composition se cachaient de savants calculs.

La distribution d'un même sujet en plusieurs scènes se retrouve également sur les bas-reliefs des sarcophages, et le musée du Louvre en offre plusieurs remarquables exemples. Chose singulière ! ce système de composition, qui se présente à l'origine de la peinture, se perpétua dans l'art jusqu'aux jours de la décadence ; les peintres byzantins reproduisirent l'ordonnance de Polygnote. On vit alors sur les parois des églises l'histoire de Jonas englouti dans le ventre de la baleine ou celle d'Abraham sacrifiant Isaac, également retracées en plusieurs compartiments. Bien plus, la tradition passa des byzantins aux vieux maîtres de la Renaissance. comme on peut s'en convaincre en étudiant les tableaux de l'ancienne école italienne. Il y a, en particulier, au Louvre, de Fra Giovanni da Fiésole, un *Couronnement de la Vierge* très curieux sous ce rapport. Ne parlons pas du sujet principal, du Christ qui, assis sur un trône, couronne la Vierge agenouillée devant lui, mais des petits motifs représentés au bas du tableau, dans la prédelle, et qui forment une série de sept sujets. Au centre est le Christ, debout dans le tombeau, le flanc percé, les bras étendus, avec les saintes femmes en prière à ses pieds ; et, de chaque côté, sont retracés trois épisodes de la vie de saint Dominique. Le dernier n'est pas le moins intéressant ; il offre une superposition de motifs analogue à celle de la composition de Polygnote. Tandis que, dans une cellule, couché sur son lit, le saint meurt, entouré

de ses compagnons, au-dessus de cette scène de deuil, par une resplendissante échappée, se montre le ciel entr'ouvert ; dans l'azur sont dressées deux échelles sur lesquelles les anges montent et descendent. La conception est sublime et supérieure à ce qu'a pu créer l'art antique. Mais ce que nous voulons remarquer ici, c'est ce changement de lieu dans le cadre du même tableau : disposition qui appartient à un art encore naïf. Ne rappelle-t-elle pas le vieux maître grec dont la manière sobre se retrouverait encore dans ce coloris d'une extrême simplicité, par exemple, dans les tons entiers de ces costumes, si la violence des bleus et des rouges ne répugnait à l'idée que nous concevons d'une couleur plus discrète chez les peintres anciens.

Mais revenons aux œuvres de Polygnote. Il y a dans l'Odyssée une scène qui s'offre à toutes les mémoires, c'est celle d'Ulysse se présentant à Nausicaa. Ce beau motif avait frappé Polygnote ; il l'emprunta à Homère. Le tableau est tout fait dans le poète ; il s'impose à l'imagination ; l'artiste n'a eu qu'à le traduire. Homère représente Nausicaa jouant à la paume avec ses compagnes. Tout à coup, la balle s'égare et va tomber dans le courant profond du fleuve. Toutes les jeunes filles poussent alors un grand cri : « Aussitôt le divin Ulysse sort des buissons qui le cachent, il s'avance comme le lion nourri dans la montagne qui, se confiant dans sa force, marche trempé de pluie et battu par l'orage. Il leur apparaît horrible, souillé par l'onde amère....., si horrible qu'elles fuient de tous côtés sur les roches élevées qui bordent la mer. Seule, la fille d'Alcinoos reste en ces lieux : Minerve a déposé dans l'âme de Nausicaa une audace nouvelle en bannissant toute crainte de son cœur[1]. » Tel est le magnifique sujet que Polygnote avait recueilli dans Homère. Comme le maître avait dû représenter avec une suprême élégance de dessin cette ravissante figure de Nausicaa ! Comme le contraste

[1] Hom., *Od.*, VI, 127, sqq.

entre la gracieuse vierge « aux bras blancs » et le héros aux membres vigoureux devait être marqué avec une science consommée de la forme ! Et toutes ces jeunes filles dispersées tout autour, à la fois curieuses et émues, quel charmant groupe pour soutenir les deux principaux personnages !

Polygnote ne s'était pas seulement inspiré d'Homère ; il s'était aussi attaché à l'exemple des sculpteurs. Nées, en effet, toutes deux sous l'influence des mêmes idées, des mêmes croyances et des mêmes institutions, la sculpture et la peinture devaient nécessairement avoir une étroite parenté. La sculpture, qui parut la première, exerça sur la peinture, comme une sœur aînée, une certaine domination. Celle-ci subit tout d'abord sa loi, autant que ses conditions le lui permettaient. Plus tard, lorsque, par suite de ses progrès, elle se fut affranchie, en quelque degré, de cette tutelle pour affirmer son originalité propre, il n'en est pas moins vrai qu'elle se ressentit toujours de cette éducation première. C'est à cette forte discipline qu'elle dut ses qualités les plus essentielles, c'est à cette inspiration qu'elle emprunta les caractères qui la distinguaient le plus de la peinture moderne. Ainsi que la sculpture, elle adopta la figure humaine comme le plus noble, comme l'unique objet de ses représentations ; elle l'étudia avec amour ; elle choisit les formes les plus exquises ; elle les mit dans le jour le plus beau, évitant avec le dernier scrupule tout ce qui pourrait en déshonorer la noblesse. Elle repoussa, en particulier, avec un soin jaloux, tous les raccourcis. Développer les belles lignes du corps, lui donner toute la dignité qu'il peut recevoir, voilà ce qu'elle chercha avant tout. Elle soigna aussi les draperies, parce qu'elles s'harmonisent avec le corps lui-même et dessinent les contours des membres ; elle en fit tomber les plis avec grâce ; mais, comme la sculpture, elle leur préféra le nu, qui seul est beau, seul mérite vraiment d'être représenté par l'art : tel était, du moins, le sentiment des anciens.

N'est-ce pas ici le lieu de signaler une pratique des pein-

tres grecs dont on surprend la trace dans les dessins que nous offrent les vases peints? Leur premier soin, lorsqu'ils peignaient une figure, était d'en construire d'abord la charpente en dessinant toutes les formes, comme si elle devait être nue. Ils s'assuraient par là de la justesse du mouvement et du parfait équilibre des membres. Ce n'est qu'après ce premier travail qu'ils jetaient sur le corps le vêtement qui devait le couvrir, tout en laissant deviner les formes, à la fois apparentes et cachées[1]. Ces formes elles-mêmes, avec quel soin le dessin n'en était-il pas étudié? On en voit encore des exemples dans les vases. Tel contour, qui est si pur, semble avoir été tracé du premier coup. Il n'en est rien; dans l'esquisse qui transparaît encore sous le dernier travail, on voit que cette ligne a été cherchée par le peintre et reprise plusieurs fois. Seulement, après ces tâtonnements inévitables, une fois que la forme a été bien conçue par l'imagination, une main hardie et sûre, d'un trait rapide, a marqué le contour avec ses ondulations délicates et ses plus fines nuances. C'est admirable de voir comme alors la ligne a été arrêtée avec une rigoureuse précision.

On doit croire que cette recherche soigneuse du contour a été de bonne heure la préoccupation des anciens; autrement, auraient-ils été, dès l'origine, de si admirables dessinateurs. Elle fut certainement celle de Polygnote. Et ce n'était pas seulement la beauté de la ligne qu'il cherchait ainsi, c'était sa vérité. C'est un fait qu'il faut remarquer chez le premier grand peintre de l'école grecque. L'imitation diligente de la nature se joignait dès lors au souci de la perfection des formes. Au milieu de ces idéales figures de femmes que présentait le tableau de la *Prise d'Ilion*, on reconnaissait un portrait, celui d'Elpinice, sœur de Cimon, aimée de l'artiste qui avait

[1] Ce fait a été plusieurs fois constaté. Voyez Dumont, *les Cér. de la Gr. pr.*, t. I, p. 390 (notice sur la pl. XXXV) et Pottier, *Étude sur les lécythes*, ch. VII, p. 99.

figuré Laodice sous les traits de sa maîtresse. Que ce goût de l'observation vraie se trouvât chez Polygnote, un petit fait le prouve encore. Comme tous les grands artistes, après l'effort qu'avaient exigé de sa pensée tant de sublimes créations, il délassait sa main par quelques jeux de pinceau. C'est ainsi que la tradition s'était conservée d'un lièvre peint par le maître avec une telle vérité que l'illusion était complète et qu'on croyait voir l'animal vivant. « C'est le lièvre de Polygnote », disait-on plus tard, en manière de proverbe, d'un ouvrage quelconque fait avec la dernière exactitude. Si c'est là une légende, elle prouve du moins quel souvenir on avait gardé du soin que savait mettre l'artiste, lorsqu'il le voulait, à copier la nature.

V

Audace de la peinture naissante. — Qualité maîtresse de Polygnote : le style. — Son influence sur les peintres céramistes. — On trouve chez ceux-ci des réminiscences du maître. — Leurs œuvres décèlent des qualités toutes nouvelles de dessin et de composition. — Exemple tiré d'un vase peint par Macron.

La peinture, à laquelle Polygnote avait fait faire un si grand pas, avait encore une longue carrière à parcourir. Elle annonçait déjà tous ses progrès futurs, mais elle était loin de sa maturité. Jeune, elle avait eu toutes les audaces, couvrant de ses vastes compositions, à la fois religieuses et historiques, les parois des temples et des édifices publics. Aucune difficulté n'intimidait son génie, fécond en entreprises de tout genre ; elle multipliait les scènes et les personnages avec une prodigalité sans mesure. Elle étonnait le regard par des effets étranges, par des créations un peu fantastiques. Il s'agissait

maintenant de tempérer cette témérité, toute généreuse qu'elle fût, par un goût plus retenu. Le génie grec, prudent jusque dans ses plus extrêmes hardiesses, allait ramener la peinture aux proportions d'un cadre plus étroit. Bientôt une vaste composition sera citée comme un effort singulier. L'histoire prouve qu'aucun art ne sort complet du génie d'un homme et que rien ne peut suppléer à la lente élaboration du temps. Polygnote n'était pas parvenu à se dégager tout à fait des traditions archaïques. Dans la couleur, il s'était tenu à la teinte plate ; dans le dessin, à un modelé insuffisant. C'était une simplification extrême de la forme qui contribuait sans doute à la grandeur, mais nuisait à la vérité de la représentation. Ce qu'on pouvait admirer sans réserve, c'était un grand style, une manière magistrale, parfaite déjà pour la noblesse et l'expression, mais qui laissait encore à désirer du côté de la science.

Il était impossible qu'un maître pareil, qui avait opéré dans l'art une véritable révolution, n'exerçât pas sur son temps une influence considérable. Les magnifiques peintures dont il avait couvert les murs de tant d'édifices publics étaient pour les artistes un perpétuel enseignement. Offertes sans cesse aux yeux, elles formaient le goût, elles stimulaient le talent, et donnaient aux imaginations une puissante impulsion. Comment les peintres céramistes se seraient-ils dérobés à ce haut exemple? N'est-il pas vraisemblable qu'instruits, eux aussi, par ce grand artiste et par ses collaborateurs, Micon et Panænos, qui, groupés autour de lui, formaient une si brillante école, ils aient également perfectionné leur propre art; qu'ils aient demandé à ces maîtres des idées et des modèles? N'était-ce même pas une nécessité pour la prospérité de leur industrie, que de présenter dans leurs ouvrages une image de ces œuvres glorieuses, dont le charme s'était emparé de tous les esprits, et qu'on était ravi de retrouver sur les vases et les coupes, dans les usages de la vie privée, elles, l'honneur du Pécile et de la Lesché? Il est donc naturel de

penser que les Euphronios, les Sosias, les Brygos, les Hiéron et les Macron, ces petits maîtres de l'art céramique contemporain, se sont empressés d'imiter les maîtres du grand art, et qu'on peut chercher dans leurs œuvres, sinon telle ou telle composition de Polygnote ou de Micon, au moins un souvenir de leur style. Pendant toute la durée du ve siècle avant l'ère chrétienne les peintres que nous venons de nommer fleurirent au-dessous des grands artistes qui leur apprenaient à sortir de l'ancienne routine, et à modifier le système général de la décoration des vases en substituant à ces silhouettes noires qui, dans l'art primitif de la poterie, se dessinaient, sèches et dures, sur un fond clair, des figures claires se détachant sur une surface foncée. Grâce à ce procédé nouveau, la représentation acquérait une tout autre valeur artistique; les personnages, désormais réservés sur le fond rouge ou orangé de la terre, charmaient le regard par une chaude coloration. Le dessin, de son côté, s'enrichissait de qualités nouvelles. Le pinceau, plus libre dans son jeu, accusait toutes les particularités de la forme avec plus d'aisance. Il s'assouplissait et s'affermissait, mettant çà et là les accents avec plus de vivacité et de justesse. Le souffle de la vie pénétra partout et anima les formes et les attitudes. Enfin, sous l'influence des leçons des maîtres, la science du corps humain fit de nouveaux progrès; on observa avec plus de soin la justesse des proportions et la vérité des mouvements.

Ce qu'il y a de surprenant, c'est de voir le « grand style », privilège, à ce qu'il semble, des maîtres, devenir le partage de ces modestes ouvriers céramistes. Sur d'humbles vases, de petites figures eurent un aspect grandiose, grâce au prestige du dessin, à celui des belles masses, des larges plans, des grandes lignes dont le secret s'était répandu dans les bons ateliers. Des œuvres anonymes, sur lesquelles l'auteur n'a pas même daigné mettre son nom, portent la marque de ces hautes qualités. A quelles mains, restées inconnues, sont dues ces peintures qui ornent différents vases : un Zeus bran-

dissant la foudre, d'un aspect si grandiose et d'un si superbe élan[1]; une Athéné écrivant, ayant pour pendant sur l'amphore qu'elle décore un grand vieillard appuyé sur son bâton, du plus beau caractère[2]; une Déméter et une Perséphoné, précédées de Triptolème, trois nobles figures d'un dessin si délicat et si pur[3]; un Euphorbe portant Œdipe enfant[4]; un Dionysos enfin, ici, s'armant d'une cuirasse[5], là, avec son cortège de Silènes et de Ménades dansant le pas orgiastique[6]? Ce dernier sujet qu'offrent si souvent les coupes et les canthares est, en particulier, sur l'amphore que nous considérons en ce moment, traité avec une suprême beauté. Qu'ils sont d'une grande allure, le dieu et ceux qui l'accompagnent! Tous s'avancent, hauts de taille, d'une démarche allègre, le corps rejeté en arrière avec une magnifique cambrure des reins, les longues robes flottantes. Ils vont, séparés ou groupés, dans des poses hiératiques, cadençant leur pas suivant le rythme sacré. Les hommes agitent leur thyrse; parmi les femmes, celle-ci, les deux bras tendus, tient suspendue à ses lèvres la double flûte, celle-là, les mains élevées à la hauteur de la tête, frappe le tambourin. C'est un ensemble harmonieux de gestes et de mouvements variés. Parmi les figures de profil se détache une figure d'homme vu de face. C'est plaisir de voir la belle construction de ce corps, la justesse des proportions et du mouvement général, les indications précises de la forme, la décision et la fermeté du trait. Mais voici une autre scène non moins intéressante. Ce ne sont plus les ministres d'un dieu, ce sont des éphèbes dansants[7]. Ici, les mouvements ne sont plus réglés par le rite religieux et les accords de la musique sacrée; plus vifs, ils annoncent une libre gaîté. Quelle vérité dans ces gestes et dans ces attitudes

[1] *Vases peints du Cab. des Méd.*, t. II, pl. 76. — [2] *Ibid.*, pl. 81. — [3] *Ibid.*, pl. 84. — [4] *Ibid.*, pl. 80. — [5] *Ibid.*, pl. 77. — [6] *Ibid.*, pl. 87, 88 et 89. — [7] *Ibid.*, t. II, pl. 95. Cette peinture est sur le revers d'une coupe.

de la danse, ces corps renversés en arrière ou projetés en avant, ces bras étendus et diversement balancés! Un de ces éphèbes, la jambe droite relevée en arrière, se présente avec un raccourci plein d'audace. Et tout cela est enlevé d'un pinceau rapide et sûr de lui, dessinant hardiment les contours, et jetant à propos sur un bras étendu un bout de draperie flottante pour varier les lignes de la composition.

Parmi tous ces dessins, on cherche quelque souvenir des maîtres. Sur le mur du fond de la cella du temple de Thésée, Micon, en 469, avait représenté Thésée recevant des mains d'Amphitrite l'anneau que Minos avait jeté dans la mer et que le jeune héros était allé chercher au fond des eaux. Or, cette même scène est le sujet d'une peinture d'Euphronios[1]. Cette peinture est-elle une copie fidèle ou une imitation? M. de Witte y voit un souvenir de la partie centrale de la grande composition du peintre. Le style en est beau, l'ordonnance d'une simplicité élégante; le dessin se fait remarquer par la finesse et la pureté du trait. La pose naïve et un peu gauche du jeune adolescent aux formes grêles, debout devant la déesse assise, présente avec l'attitude de celle-ci un contraste qui ne manque pas de charme. Une autre peinture ayant trait à la même légende nous est offerte par un cratère[2]. Ici, Thésée est debout devant Neptune assis sur son trône. Le dieu présente sa main au jeune héros qui lui tend la sienne. Derrière lui est une femme également debout. Telle est la composition, bornée à ces trois personnages. Rien de plus beau que cette peinture. Quelle noblesse dans les attitudes, dans les gestes, dans le caractère des têtes, et quelle grandeur dans le dessin des formes et des draperies traitées avec une mâle sobriété! La raideur un peu solennelle avec laquelle tombent les plis du vêtement de la femme ne messied pas à la gravité hiératique de la scène.

[1] Collignon, *Hist. de la Cér. gr.*, pp. 163 et suiv., pl. 69. — [2] *Vases peints du Cab. des Méd.*, pl. 58.

Voici une autre peinture[1] où l'on peut reconnaître une réminiscence de Polygnote : c'est Ulysse, évoquant l'ombre de Tirésias. On connaît la scène telle qu'elle est décrite par Homère. Ulysse, après avoir creusé un fossé, a saisi et égorgé les victimes ; puis, effrayé à la vue des âmes des morts qui accourent en foule, il s'assied et tire son épée pour les écarter jusqu'à ce que Tirésias se soit montré. Polygnote avait représenté le héros, les genoux ployés, tenant son épée au-dessus du fossé, vers lequel s'avançait le devin. A ses côtés, était Elpénor. Dans l'œuvre du peintre céramiste, Ulysse s'est relevé ; il est assis, les pieds posés sur les béliers immolés dont les têtes surgissent du fossé ; sa main droite, qui repose sur le genou, tient également l'épée. Debout de chaque côté du héros sont deux hommes, sans doute Euryloque et Périmède, comme dans Homère ; l'un, à sa gauche, est armé d'un glaive, l'autre, à sa droite, la tête coiffée du haut bonnet du marin, s'appuie sur une longue pique. Chez tous deux, une chlamyde rejetée en arrière, mais diversement drapée, laisse voir le corps nu. Évidemment, ce n'est pas la composition de Polygnote, mais c'est son style. En effet, quel grand dessin ! Quel galbe superbe présentent les deux personnages debout ! Quelles courbes gracieuses dans le corps légèrement infléchi de l'un, et, dans celui de l'autre, à qui le mouvement du bras droit relevé sur la tête donne plus de noblesse, quelle belle ligne que celle qui, partant de l'extrémité de la main, s'arrondit avec le bras, glisse le long de la poitrine, et descend jusqu'au pied en décrivant d'élégantes ondulations ! Quant à Ulysse, il a une attitude reposée. Sa tête encadrée d'une chevelure et d'une barbe noires épaisses a un beau caractère. Les plis de son front indiquent une pensée recueillie, et son grave regard semble interroger de loin les ombres qu'il voit venir à lui. Oui, dans cette œuvre ainsi conçue, tout est digne du

[1] *Vases peints du Cab. des Méd.*, pl. 107.

poète qui l'a inspirée et du grand artiste à la peinture duquel elle a peut-être emprunté quelques traits.

Si le dessin de cette peinture donne une idée du style de Polygnote, le sujet représenté sur l'autre face du même vase[1] peut nous en donner une de sa composition. On y voit Pâris et les trois déesses. Que ces artistes grecs sont donc ingénieux dans leurs inventions pittoresques ! Quel contraste piquant que celui qui oppose à ce qu'il y a de plus solennel, l'évocation des morts, tout ce que l'imagination peut rêver de plus riant, le concours de la beauté ! D'un côté, ce sont des guerriers avec de nobles poses qui permettent de montrer tout le développement de la grâce virile ; de l'autre, on voit des femmes à leur toilette, dans de molles attitudes. Au centre de la composition, s'offre un groupe de deux adolescents, Pâris et Hermès, le premier assis, tenant de la main droite une lance inclinée, l'autre debout, le bras gauche appuyé sur un tronc d'arbre, le droit tendu en avant, les deux pieds croisés. A gauche de ce groupe, une femme assise, seule, se regarde dans un miroir que tient la main gauche, tandis que la droite ajuste une tresse pendante de ses cheveux bouclés. A droite, une autre femme également assise, relevant le bras droit par un geste analogue au précédent, abandonne l'autre à un Eros, debout devant elle, qui dispose et fixe un bracelet. Enfin au bas de la peinture, sur la gauche, est un petit édicule devant lequel se tient une femme, les mains jointes, dans le recueillement de la prière. Aux pieds de l'adolescent assis, un bouclier incliné sur un casque posé à terre, un chien et, plus loin, une biche achèvent la composition qui, par la distribution de ces groupes indépendants et que lie cependant une pensée commune, surtout, à gauche, par la superposition d'une figure sur une autre, rappelle les conceptions de Polygnote. Comment, maintenant, exprimer toute la grâce du dessin, le moelleux des contours, la suavité de ces gestes et de

[1] *Vases peints du Cab. des Méd.*, t. II, pl. 104 et 105.

ces attitudes féminines, l'élégance de ces draperies ajustées avec un goût exquis ? Peut-être faut-il reporter à une date ultérieure ces belles compositions, qui semblent indiquer un art plus avancé. Car, si la première scène fait penser au grand style de Polygnote, la seconde rappelle la grâce de Praxitèle.

Il serait intéressant de continuer à étudier toutes les qualités de dessin et de composition que décèlent les peintures des vases de cette période. Ici, c'est une coupe[1] dans l'intérieur de laquelle on voit Pélée enlevant Thétis et qui présente sur son revers, d'un côté, Dionysos ramenant Héphaistos dans l'Olympe et, de l'autre, quatre Silènes poursuivant deux femmes, compositions dans lesquelles au grand goût de l'art nouveau se mêle encore une saveur archaïque ; là, c'est une hydrie[2] sur le flanc de laquelle courent Ménades et Silènes, Dionysos à leur tête, dans l'élan du délire orgiastique, et dont l'épaule offre des figures du dessin le plus fin et le plus pur, avec des poses d'une vérité exquise. Ailleurs, sur une autre coupe[3], les dieux se battent contre les géants, et tous prouvent par la variété des attitudes, par l'impétuosité de l'attaque et de la défense, que l'art possède désormais le secret de la vie et du mouvement. Voici maintenant deux éphèbes à cheval[4]. Que ces corps sont jeunes ! quelle sveltesse dans ces formes ! Et par quelle magie l'artiste a-t-il su, à l'aide d'un simple trait, peindre la grâce elle-même dans l'adolescence ? Non moins parfaites sont les montures, d'un si large style. La finesse des têtes, la puissance de l'encolure et des flancs charment le regard, reconnaissant les pareils de ces beaux animaux qui font partie de la cavalcade des Panathénées.

Si toutes ces peintures anonymes sont si dignes d'intérêt, quel n'est pas le prix de celles auxquelles s'attache un nom

[1] *Vases peints du Cab. des Méd.*, pl. 66 et 67. — [2] *Ibid.*, pl. 100, 101, 102 et 103. — [3] *Ibid.*, pl. 70, 71 et 72. — [4] *Ibid.*, pl. 96.

et qui portent la signature d'un artiste connu par d'autres œuvres ? A ce titre, notre attention est vivement sollicitée par *Achille bandant le bras de Patrocle*[1], de Sosias, par le *Massacre des Priamides*[2], de Brigos. par l'*Enlèvement d'Hélène*[3], de Macron. Mais il nous est impossible d'étudier toutes ces œuvres comme elles le méritent, d'admirer à loisir, dans la première, la beauté expressive des deux figures, et, dans la seconde, le pathétique du drame, la hardiesse des mouvements, la simplicité et la grandeur du style. Nous nous arrêterons seulement, pour terminer, à la dernière, qui, selon nous, représente assez bien une importante époque de la peinture grecque par l'esprit général de la composition, par le caractère des figures et la tenue de l'ensemble.

Les érudits qui ont eu occasion d'examiner le vase original sont tous d'accord pour le considérer comme ayant été fabriqué dans l'Attique. vers la fin du ve siècle avant l'ère chrétienne, de 425 à 430 ans avant Jésus-Christ, et apporté par le commerce en Italie. Le sujet est emprunté au cycle troyen. Un groupe central se détache : Pâris a saisi le bras d'Hélène et l'entraîne. Celle-ci est une délicieuse figure : la tête légèrement inclinée, la main gauche posée sur la poitrine, elle s'avance lentement, hésitante et troublée. Un long voile de mariée recouvrant son double chiton l'enveloppe tout entière et flotte autour d'elle en plis tombants. Son attitude embarrassée contraste d'une manière heureuse avec celle de Pâris, hardi et impétueux. L'élan rapide de celui-ci. l'étreinte dont il serre le poignet de la femme ravie, témoignent assez l'ardeur de son âme. Brillant de jeunesse, à peine un léger duvet couvre ses joues. Il se dirige vers la gauche et se retourne vers celle qui le suit. A droite de celle-ci se tient Aphrodite qui, de ses deux mains, ajuste le voile sur la tête d'Hélène, pendant qu'un Eros, le corps gracieusement incliné dans l'air

[1] Collignon, *Hist. de la Cér. gr.*, p. 186, pl. 75.— [2] Id., *Ibid.*, pp. 192 et suiv., pl. 76. — [3] *Gaz. arch.*, t. VI, pp. 57 et suiv., pl. 7.

où il flotte, fixe au-dessus de ses cheveux bouclés une large bandelette. Le groupe principal est, des deux côtés, soutenu par deux personnages : à droite, une femme debout, Pitho, dans une pose tranquille, élevant le bras droit qu'elle tourne vers sa figure, avec une fleur dans la main ; à gauche, un autre jeune héros, Énée, vêtu d'une chlamyde, le chapeau rejeté sur l'épaule, tenant deux lances de la main droite, et, de la gauche, un bouclier orné d'un lion rugissant. Il a la même attitude que Pâris, emporté comme lui par une virile audace. A l'extrémité opposée, et comme en dehors, sous l'anse du vase, un petit éphèbe assiste à la scène. La composition se développe en longueur ; toutes les figures sont vues de profil et en entier ; les amples chlamydes des deux héros et les voiles aux larges plis dont les femmes sont vêtues donnent de la richesse à l'ensemble. Ce qu'il faut surtout remarquer, et ce qui est bien dans le goût antique, c'est la discrétion des mouvements. Dans cette scène de rapt, point de désordre, ni de turbulence. La démarche des deux jeunes hommes est impétueuse, mais n'a rien de violent ; l'attitude des femmes est tranquille ; un geste contenu suffit à exprimer le trouble pudique d'Hélène. Celle-ci cède à son ravisseur avec un secret désir de lui plaire, sentiment que symbolisent les deux femmes qui l'accompagnent, Aphrodite, la Beauté, arrangeant son voile avec l'aide d'Eros, et Pitho, la Persuasion, l'encourageant du geste.

Il y a, sur l'autre face du même vase, une seconde composition qui répond à celle-ci, et qui représente Hélène retrouvée dans le palais de Priam par Ménélas [1]. Celui-ci tire son glaive pour la tuer, mais Aphrodite la protège. La déesse a les lèvres sensuelles et la bouche entr'ouverte par un sourire moqueur ; elle semble défier la colère du héros dont triomphera sûrement la beauté d'Hélène qu'elle découvre à ses regards surpris en enlevant, des deux mains, par un geste

[1] *Gaz. arch.*, t. VI, pp. 57 et suiv., pl. 8.

hardi, le voile qui lui couvre la tête. Cette composition est conçue dans le même goût que la précédente. Un détail est à remarquer : c'est la transparence des tuniques dont sont vêtues Hélène et Aphrodite, transparence qui est telle qu'on voit à travers le vêtement tous les contours du corps. Était-ce, chez l'artiste, besoin d'accuser les belles formes ? Était-ce imitation de Polygnote qui, le premier, au dire de Pline, avait donné aux femmes des vêtements transparents et dont l'exemple avait pu propager cette mode dans l'art ?

CHAPITRE II

LE DESSIN (*suite*)

DEPUIS PARRHASIOS JUSQU'A LA DERNIÈRE PÉRIODE DE L'ART

400 av. J.-C. — 79 ap. J.-C.

I

Progrès de l'art. — Parrhasios. — C'est une figure originale. — Il est proclamé par les artistes « le législateur de l'art » à cause de la supériorité de son dessin. — Beauté de sa ligne. — Sa science des proportions. — Son *Philoctète*.

Ce qui manquait à Polygnote allait se trouver dans deux artistes en qui se personnifient les progrès nouveaux que l'art avait à accomplir. Voici, en effet, venir Parrhasios et Zeuxis qui perfectionnent le dessin, le premier, par une correction et une justesse plus sévères de la ligne ; le second, par la science du modelé, par un emploi tout nouveau de la lumière et de l'ombre[1]. L'histoire nous les présente unis par une noble émulation et concertant leurs efforts pour faire avancer

[1] *Post Zeuxis atque Parrhasius... plurimum arti addiderant. Quorum prior luminum umbrarumque invenisse rationem, secundus examinasse subtilius lineas traditur.* Quintil., *Inst. Orat.*, XII, 10. Ils vivaient vers la XCV^e Olymp., 400 av. J.-C.

l'art. Leur rôle est très important; avec eux paraît dans l'histoire de la peinture une nouvelle école. Polygnote et les peintres qui se groupent autour de lui appartiennent à la vieille école attique, Parrhasios et Zeuxis, à l'école ionienne. Disons d'abord un mot de ces deux écoles.

On connaît le goût attique, ce goût fin et délicat. Il tenait à la race; il tenait aussi au climat, à la nature du ciel et du sol. Si le Béotien, nourri dans des plaines grasses et au milieu d'un air épais, était d'une intelligence pesante, l'Athénien, élevé dans un air léger, transparent, montrait dès sa naissance une finesse et une vivacité d'esprit singulières. Dans le ciel, la lumière si pure et si brillante; dans le paysage, la précision et la netteté des contours; dans les objets eux-mêmes, les proportions modérées, tout contribuait à former ce goût parfait, mélange de clarté, de justesse, de mesure, dans lequel dominait surtout l'amour de la simplicité, mais d'une simplicité exquise unie à l'élégance et à la grâce. Ces qualités, les maîtres attiques les avaient communiquées à l'art. Ce sont elles qui le recommandèrent tout d'abord; elles s'exprimèrent surtout dans la perfection des formes, dessinées avec une justesse savante. Mais voici d'autres maîtres qui vont enrichir la peinture de qualités nouvelles. Ceux-ci ont respiré la mollesse et le charme enivrant de l'Ionie; ils ont grandi au milieu de ce pays délicieux, dont Pausanias, d'ordinaire si froid, ne parle pas sans émotion. Le voyageur grec vante, en effet, sa température, la plus heureuse qu'il connaisse; il loue ses beaux temples, enrichis de chefs-d'œuvre; il cite ses sources, ses bois sacrés, ses rivières fraîches et limpides, ses bains salutaires. Au milieu de ces riants spectacles, dans ce climat voluptueux, les arts, luxe et parure de la vie, s'étaient de bonne heure développés.

Parrhasios était né à Éphèse, l'une des cités les plus opulentes de l'Asie Mineure. C'était un personnage original. Les habitudes de sa vie révélaient son origine; il affichait un luxe oriental. On le vit un jour se promener à Olympie, pendant

la célébration des jeux, revêtu d'une robe de pourpre, avec une couronne d'or sur la tête et, aux pieds, des chaussures dont les cordons étaient rattachés par des agraffes d'or. Il s'appelait lui-même « Abrodiète », c'est-à-dire le délicat, le voluptueux. L'influence des mœurs relâchées au milieu desquelles il vécut se trahit jusque dans les récréations de son pinceau. Après avoir représenté des demi-dieux, il peignit de petits tableaux obscènes, se délassant par ce badinage impudique. L'empereur Tibère avait un de ces tableaux dans sa chambre à coucher. Peut-être est-ce aussi au riant climat de l'Ionie que Parrhasios devait son heureux caractère. Amoureux de son art, il peignait en chantant. Était-il vaincu par un rival? Il s'en consolait par un bon mot. En effet, à Samos, dans un concours dont le sujet était le *Jugement des armes,* c'est-à-dire les armes d'Achille adjugées par les Grecs à Ulysse, il fut mis par une grande majorité de suffrages au-dessous d'un confrère, Timanthe. — Comme ses amis s'empressaient de lui témoigner leurs regrets : « Pour moi, dit-il, cela m'est assez indifférent; mais je souffre, au nom du héros, de le voir vaincu une seconde fois par un indigne adversaire. » Cet échec si aisément supporté étonne toutefois. Car nul artiste n'eut une plus haute idée de son talent. Il n'hésitait pas à se faire le héraut de sa propre gloire : « Refusât-on de le croire, je le proclame : c'est ma main qui a trouvé les vraies limites de l'art. Maintenant est plantée une borne qu'on ne dépassera pas. » Cette vanité insolente (le mot est de Pline) ne manqua pas d'irriter les jaloux; et un mauvais plaisant, parodiant le surnom que l'artiste se donnait, l'appelait ironiquement « Rabdodiète », au lieu d' « Abrodiète », c'est-à-dire l'homme au pinceau.

Tel était le curieux personnage à qui l'art allait devoir un important progrès. Car ces petits travers de l'orgueil et ces faiblesses de caractère étaient compensés par la supériorité du talent. Parrhasios semble avoir été pour le dessin le premier peintre de l'école grecque. Il avait imposé ses types avec l'au-

torité d'un maître, ne permettant plus à l'imagination de se représenter les dieux et les héros que selon la manière dont il en avait conçu l'image et fixé le caractère[1]. Les artistes le proclamaient « le législateur de l'art ». Après sa mort, ils visitaient ses cartons et consultaient ses dessins avec grand profit[2]. Quel était le caractère de son dessin et par quoi était-il digne de tant d'admiration? C'est ce que Pline ne nous a pas laissé ignorer. Ce qu'il nous en dit est admirable et a de quoi surprendre les modernes qui se voient égalés par un ancien dans une science où ils se croient bien supérieurs à l'antiquité. Rappelons-nous ici le peintre le plus suave de l'école moderne, le maître par excellence du clair-obscur, le Corrège. Qui a visité une fois le grand salon carré du Louvre a certainement gardé une impression profonde du magnifique tableau de ce maître qui représente Antiope endormie. Elle est là qui repose, étendue sur une draperie bleue, dans le doux abandon du sommeil, un bras mollement replié sur sa tête, l'autre tombant. L'amour dort à ses pieds; d'un côté est son arc, de l'autre, une torche renversée. Vers la gauche du tableau, un satyre soulève un coin de la draperie. Sur les épaules d'Antiope descend une chaude lumière qui inonde le corps tout entier, ce beau corps incliné, d'un si ravissant coloris; blondes sont les chairs, blonds, les cheveux épars. Mais que devons-nous surtout, en ce moment, remarquer dans ce tableau? C'est la mollesse ondoyante de ces lignes, c'est la suavité exquise de ces contours perdus et noyés dans l'air ambiant et dans la lumière avec une science infinie; c'est en un mot ce que nous appelons aujourd'hui « l'enveloppe ». Eh bien! cette science qui semble le privilège d'un moderne,

[1] *Ita circumscripsit omnia, ut eum legum latorem vocent, quia deorum atque heroum effigies, quales ab eo sunt traditæ, cæteri, tanquam ita necesse sit, sequuntur.* Quint., *Inst. Orat.*, XII, 10. — [2] *Multa graphidis vestigia exstant in tabulis ac membranis ejus ex quibus proficere dicuntur artifices.* Pline, *N. H.*, XXXV, 10, 36.

elle a été celle de Parrhasios. Pline, rendant compte du dessin de ce maître, dit que, « de l'aveu des artistes, il avait remporté la palme pour les contours. Car c'est là, ajoute-t-il, dans la peinture, l'habileté suprême[1] ». En quoi donc consistait l'excellence de ces contours? Pline nous l'explique en très bons termes qu'il avait puisés dans de savants traités.

« Dessiner une figure et la modeler, c'est sans doute une tâche difficile ; cependant beaucoup y ont réussi. Mais bien rendre les contours, enfermer l'objet représenté dans une ligne qui le délimite, c'est un succès rare. Il faut, en effet, que les *contours s'enveloppent eux-mêmes ;* il faut qu'ils limitent une surface, mais en promettant quelque chose au delà d'eux-mêmes ; il faut enfin qu'*ils révèlent même ce qu'ils cachent*[2]. »

C'était là le beau caractère de la ligne de Parrhasios ; c'est celui de la ligne telle qu'elle se montre dans la nature. Là, en effet, elle n'est autre chose que l'expression d'une surface arrondie et fuyante qui se dérobe à la poursuite de notre œil, mais qu'il voit ou plutôt qu'il devine, parce que l'air qui la baigne, la lumière ou l'ombre qui l'enveloppent, la manifestent jusque dans sa disparition. La ligne ainsi définie est donc la ligne vraiment vivante, celle des coloristes. Combien ne diffère-t-elle pas de cette ligne des purs dessinateurs, trait sec et dur, qui enferme et immobilise la figure dans une circonscription rigide, qui l'attache et la fixe sur un fond ? Le contour savant de Parrhasios ne rappelle-t-il pas, dans l'exécution, certaine qualité que les modernes appellent *morbidezza ?*

Ce qui donne du prix à ce que Pline dit du dessin de Parrhasios, c'est que ces observations sont empruntées par

[1] *Hæc est picturæ summa sublimitas.* — Pline, *N. H.*, XXXV, 10, 36. — [2] Id., *Ibid.* : *corpora pingere et media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint ; extrema corporum facere et desinentis picturæ modum includere rarum in successu artis invenitur ; ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere ut promittat alia post se ostendatque etiam quæ occultat.*

lui à des traités spéciaux dont il cite les auteurs, Antigone et Xénocrate[1], et que cette doctrine sur le beau dessin est, par conséquent, celle des artistes eux-mêmes. Il faut remarquer comment, distinguant le dessin intérieur et le dessin extérieur, ils trouvaient dans celui-ci la plus grande difficulté de l'art. C'était précisément là qu'excellait Parrhasios ; admirable dans les contours, il était inférieur dans le modelé ; mais on ne pouvait constater cette imperfection qu'en le comparant à lui-même[2]. Pline ne se borne pas à des réflexions générales sur le dessin de ce maître ; il signale des particularités. Parrhasios avait le premier mis de la finesse dans le visage, de l'élégance dans les cheveux, de la grâce dans la bouche[3]. On sait encore que son *Thésée,* d'un coloris faux et désagréable, était d'un dessin élégant et soigné[4]. Mys, le célèbre graveur, s'adressait à lui pour le tracé des motifs qu'il avait à ciseler. C'est ainsi qu'il lui demanda ce genre de collaboration pour un combat des Lapithes contre les Centaures qu'il grava sur le bouclier de cette Athéné d'airain que Phidias fit avec les dépouilles des Perses vaincus à Marathon.

Une autre qualité du dessin de Parrhasios était la justesse des proportions. Il est signalé par Pline comme le premier peintre ayant observé les lois de la « symétrie[5] ». Par ce mot, les anciens n'entendaient pas, comme nous, l'exacte similitude et la parfaite correspondance entre les parties droites et les parties gauches, mais ce que nous appelons les « proportions », c'est-à-dire le rapport des membres entre eux et de chaque membre avec le corps entier. Ce rapport, en effet, est déterminé par une commune mesure[6], celle d'une partie

[1] *Antigonus et Xenocrates qui de pictura scripsere.* Pline, *N. H.*, XXXV, 10,36. C'étaient deux artistes que Pline mentionne encore ailleurs. On comprend l'autorité d'un tel témoignage. — [2] *In lineis extremis palmam adeptus... minor tamen videtur, sibi comparatus, in mediis corporibus exprimendis.* Id., *Ibid.* — [3] *Primus argutias vultus, elegantiam capilli, venustatem oris (picturæ dedit).* — [4] γλαφυρῶς γέγραπται. Plut., *de Glor. Athen.*, 2. — [5] *Primus symmetriam picturæ dedit.* — [6] συμμετρία de σύν et μέτρον.

qui sert à la fois à la mesure des autres parties et du tout. On comprend que les sculpteurs grecs, qui se proposaient surtout de représenter le corps de l'homme dans toute sa beauté, se soient fort préoccupés de cette étude des proportions. L'un des plus illustres, Polyclète, avait écrit un traité sur cette matière, et, comme il y avait fixé les lois de ces rapports, on l'avait appelé le *canon*, c'est-à-dire la règle. Le livre est perdu, mais le principe de la doctrine nous a été conservé. « Selon Chrysippe, dit quelque part Galien[1], la beauté consiste dans l'harmonie des membres, savoir, dans le rapport du doigt avec le doigt, des doigts avec le métacarpe et le carpe, de ces parties avec le cubitus, du cubitus avec le bras, et de tous ces membres avec l'ensemble du corps, *ainsi qu'il est écrit dans le canon de Polyclète.* » Non content d'exposer la théorie, l'artiste en avait donné l'application dans une statue qu'on avait appelée du même nom que l'ouvrage lui-même. C'était le *Doryphore* qui représentait un garde du roi de Perse tenant une lance à la main. Cette figure, dans laquelle la force virile se mêlait aux grâces de l'adolescence, était la loi des sculpteurs ; tous observaient avec le dernier scrupule les règles qu'elle leur dictait. Plus tard, Lysippe, dont Pline signale l'exactitude dans cette partie de l'art, modifia ce canon, donnant à l'homme, pour agrandir son image, cette tête petite et ces proportions élancées qui se remarquent dans beaucoup d'ouvrages de son école. Et ce n'était pas seulement le corps de l'homme qui était soumis à ces principes, c'était celui des animaux. Phidias ne disait-il pas que d'après l'ongle d'un lion il déterminerait la taille et les proportions de l'animal ? On voit par là comme l'analyse savante de ces rapports était familière aux maîtres de la sculpture antique. De là tant de belles œuvres de la statuaire dans lesquelles le corps de l'homme apparaît avec la magnifique harmonie de ses formes, la justesse et l'eurythmie de ses mouvements, le parfait équilibre de tous ses membres.

[1] Galien., *de plac. Hipp. et Plat.*, 5.

Mais la science à laquelle était due cette belle construction du corps n'était pas la prérogative des seuls sculpteurs ; les peintres la partageaient avec eux et l'étudiaient avec autant d'ardeur. C'était, avons-nous dit, Parrhasios qui, le premier, avait observé la proportion dans les figures. Euphranor s'y distingua à son tour. Il avait même, à l'exemple de Polyclète, écrit un traité sur la matière, comme il en avait aussi composé un sur les couleurs, étant à la fois peintre et statuaire. Cette étude des proportions ne cessa pas d'être l'objet de l'attention et même de l'émulation des peintres. Apelle, qui avait poursuivi la perfection dans toutes les parties de son art, se reconnaissait cependant vaincu dans celle-ci par son contemporain Asclépiodoros, dont il admirait en cela la science avec la candeur d'un talent supérieur.

Avant de quitter Parrhasios, on voudrait pouvoir arrêter son regard sur quelque œuvre de ce maître portant l'empreinte de ce talent que nous avons cherché à définir. Il est resté un souvenir de son *Philoctète* qui se distinguait par une force d'expression tenant certainement en partie à la puissance du dessin. Tout le monde connaît Philoctète. C'est une lamentable histoire que celle de ce Grec que ses compagnons abandonnent dans une île déserte, en proie aux souffrances que lui cause une cruelle blessure, obligé, malgré sa douleur, de pourvoir lui-même à sa subsistance ; rampant avec effort vers la source qui doit le désaltérer, vers la proie que sa flèche a abattue ; n'ayant pour asile qu'un antre sauvage et faisant retentir les rochers de sa plainte solitaire ; plus irrité contre les hommes qui l'ont trahi que contre la plaie qui le dévore, et mêlant des larmes amères au sang noir qui en découle. Telle est la douloureuse figure qui avait tenté le pinceau de l'artiste. Mais laissons un poète de l'Anthologie nous décrire son œuvre :

« Je vois, je reconnais Philoctète. Il annonce à tous la douleur qui le consume, même à ceux qui le regardent de loin. Sa chevelure est hérissée, sauvage; voyez ici, aux tempes,

ces mèches auxquelles la rudesse des tons donne un aspect inculte. La peau desséchée est rugueuse pour les yeux, et, sans doute, âpre pour la main. Sous les paupières arides des larmes se sont figées, révélant une souffrance que jamais le sommeil ne suspend[1]. »

N'ajoutons aucun commentaire. Jamais le morne désespoir d'un cœur profondément ulcéré et d'une souffrance infinie n'a été plus éloquemment traduit. Il y a encore dans l'Anthologie une autre description[2] de la même figure ; ce n'est qu'une esquisse, tracée d'une main rapide ; mais le trait principal et caractéristique était aussi indiqué : cette larme qui est comme fixée dans un œil desséché. Là était la beauté de l'œuvre. L'exécution était sans doute en harmonie avec le caractère moral du sujet. C'est ce que semblent, du moins, révéler certains détails curieux de la première épigramme. La peinture avait un aspect rugueux, dû sans doute à des effets de pinceau, et la touche, une certaine âpreté[3].

Le *Philoctète* n'était pas la seule figure de Parrhasios qui se distinguât par l'expression. On citait aussi de lui deux enfants dans lesquels respiraient la sécurité et la simplicité de leur âge, et surtout deux hoplites ; l'un, au milieu du combat, courait avec un tel élan qu'on croyait le voir suer ; l'autre, déposant ses armes, semblait haleter. Mais son chef-d'œuvre comme expression était la figure du peuple athénien. Pline, analysant cette figure, y démêle toutes sortes de traits qui semblent inconciliables et qui rendent l'image confuse ; mais ce qui ressort de sa description, c'est que c'était une figure très étudiée, d'un fort caractère, et dans laquelle l'artiste avait su mêler et fondre, avec beaucoup de science et une rare sagacité d'observation, des nuances diverses.

[1] *Anthol. de Plan.*, IV, 113. — [2] *Ibid.*, IV, 111. — [3] Ce détail relatif à l'exécution est très intéressant. Noter les expressions : τρηχάλεοις χρώμασιν.... δέρμα ῥικνὸν ἰδέσθαι.... καρφαλέον χερσὶν ἐφαπτομένοις.

II

Nouveaux progrès de l'art. — Zeuxis. — Il invente ou plutôt perfectionne le clair-obscur. — Son modelé. — C'est un esprit curieux et novateur. — Tableau de la *Centauresse*. — Entente supérieure de la composition. — Son idéal de la beauté féminine.

« Le pinceau qui commençait déjà à s'enhardir arriva entre les mains de Zeuxis à beaucoup de gloire. » Pendant que Parrhasios épurait la ligne, Zeuxis, son contemporain et son émule, perfectionnait le modelé : il trouvait le clair-obscur. Le clair-obscur est la science de l'ombre et de la lumière. C'est cette partie de l'art qui enseigne à produire un relief sur une surface plane. Sous le crayon ou le pinceau de l'artiste, les formes se modèlent, le front et les joues font saillie, la poitrine s'avance, les membres s'arrondissent, la figure tout entière se détache du fond, et semble prête à sortir du cadre. C'est un art tout entier d'illusion et de mensonge, mais il emprunte ses principes à la nature, et ses effets sont magiques.

Chez les anciens, la théorie de l'ombre et de la lumière, comme toutes les autres, offrait des lois fixes et déterminées, qu'il est aisé de déduire de l'étude des antiques. En effet, ces lois sont inscrites sur ces magnifiques statues que nous ont léguées les Grecs et qui nous présentent tous les artifices du clair-obscur. Jamais une combinaison disgracieuse. Les bas-reliefs ont été entendus différemment, selon que la saillie des figures était plus ou moins forte, selon qu'elles devaient recevoir la lumière de face ou d'en haut. Les effets ont été calculés et prévus par un art savant. Toutefois, on ne peut méconnaître que le clair-obscur du peintre ne soit bien dif-

férent de celui du statuaire. C'est la lumière et l'ombre naturelles qui se jouent sur le marbre ; le peintre, lui, se crée sa propre lumière.

Selon Quintilien, Zeuxis aurait le premier combiné d'une manière habile l'ombre et la lumière. Mais il est évident que cette assertion ne doit pas être prise à la rigueur, et que l'art n'avait pas attendu ce peintre pour avoir la première connaissance de ces lois si nécessaires à sa pratique. Ce qu'il y a de certain, c'est que la tradition attribue au vieux maître Apollodore, un prédécesseur de Zeuxis, la découverte de la dégradation de l'ombre et, par conséquent, celle de la demi-teinte[1]. C'est donc de cet artiste que Zeuxis aurait recueilli ce procédé ; et c'est ce qui expliquerait le mot d'Apollodore s'écriant avec douleur que « l'art est entre les mains de Zeuxis ; que Zeuxis le lui a ravi » ; c'est ce qui rendrait compte aussi de l'expression de Pline disant pompeusement qu'Apollodore « ayant ouvert les portes de l'art, Zeuxis les franchit » et entra dans la carrière. Quoi qu'il en soit, si cet artiste n'a pas trouvé le clair-obscur, il l'a certainement perfectionné, et ce sont ces progrès, sans doute considérables, qui lui valurent le nom d'inventeur.

Nous avons vu en effet que Parrhasios, si habile dessinateur, était resté insuffisant dans cette partie de l'art, et que les Grecs, d'un goût si délicat, en admirant la beauté et la correction de sa ligne, découvraient des imperfections dans son modelé; ils préféraient ses contours à ce qu'ils appelaient « ses milieux ». Il est à croire que Zeuxis le surpassa sur ce point. Grâce à sa science du modelé, ce dernier donnait aux formes beaucoup d'ampleur. Cette opulence des membres lui paraissait plus noble, et en cela, dit-on, il prenait pour modèle Homère à qui les formes les plus robustes plaisent le mieux, même chez la femme. Sans doute, dans la joie de sa découverte, il se plaisait à déployer ce talent nouveau en

[1] Plut., *De glor. Ath.*, 2.

arrondissant les membres avec grâce. C'est pour cela qu'il obtint du succès dans la représentation de la beauté féminine, et qu'il fut considéré par ses contemporains comme le premier peintre de la femme. Il peignit une *Hélène* pour les Crotoniates; il en peignit une autre pour les Athéniens, et toute la Grèce courut voir celle-ci. Il y eut même un tel concours que l'artiste n'admit les spectateurs que moyennant un droit d'entrée. Aussi les plaisants appelèrent-ils cette Hélène « la courtisane ». C'était une figure d'une grande beauté, non seulement au jugement du public, mais encore des artistes. Un ignorant déclarait un jour devant Nicomaque que, pour lui, il ne voyait rien de beau dans cette Hélène : « Prends mes yeux, lui dit le peintre, et elle te paraîtra une déesse. » Séduit lui-même par sa propre science, Zeuxis fut peu à peu entraîné à des exagérations. Un parti pris a souvent des inconvénients qu'il est difficile d'éviter. On reprochait à ce peintre d'avoir fait ses têtes et ses articulations trop fortes : critique qui nous montre avec quelle attention le dessin de la figure humaine était surveillé chez les peintres par des spectateurs dont la statuaire avait fait des juges si éclairés.

Quoi qu'il en soit de cette critique, Zeuxis nous est présenté par les anciens comme un talent original, un esprit curieux, sans cesse en quête du nouveau, ennemi du commun et du vulgaire. Il repoussait les sujets rebattus et cherchait toujours quelque conception extraordinaire; c'était là qu'il se montrait. Un exemple remarquable de cette tendance de son esprit était le célèbre tableau de la *Centauresse*[1]. Ce tableau eut une fin malheureuse. Sylla, le futur dictateur, s'en était emparé après la prise d'Athènes. Il le faisait transporter à Rome, lorsqu'à la hauteur du cap Malée, pendant la traversée, une tempête survint ; le chef-d'œuvre périt avec le vaisseau au milieu des flots. Mais si l'original avait disparu, une excellente copie en était restée. La bonne fortune de

[1] Lucien, *Zeuxis*, 3-8. Voy. la traduct. de Talbot, t. II, pp. 339 et suiv.

Zeuxis voulut que plus tard, au deuxième siècle après J.-C., Lucien, un fin critique, la vît à Athènes chez un peintre et en fit une description fort détaillée, surtout très nette et très judicieuse. Comme c'est la première peinture antique que nous puissions bien voir dans son ensemble, les autres ne nous étant connues que par une sèche indication, il est intéressant d'y étudier l'art de la composition et l'agencement des différentes parties d'un tout. Polygnote dans ses vastes compositions avait distribué des scènes et des groupes multiples selon les lois d'une symétrie savante, mais avec un goût un peu architectural. Après lui, il restait à trouver les principes du « tableau », c'est-à-dire d'un tout limité, dont toutes les parties se tinssent étroitement. L'analyse si intelligente de Lucien nous prouve que les peintres grecs étaient en possession de cette science. Rien de mieux conçu que le tableau de la *Centauresse :*

« Sur un verdoyant gazon est représentée la centauresse. La partie chevaline de son corps est couchée tout entière sur le sol, les pieds de derrière étendus ; la partie supérieure, qui est féminine, est seule dans une attitude doucement relevée. Elle est appuyée sur le coude ; les pieds de devant ne sont pas allongés, ainsi que les autres, comme ceux d'un animal qui repose sur le flanc ; mais l'une de ses jambes, imitant le mouvement de cambrure d'une personne qui s'agenouille, a le sabot courbé ; l'autre se dresse et s'accroche au sol, comme font les chevaux qui essaient de se relever. De ses deux petits, elle tient l'un élevé entre ses bras, et, comme une femme, lui présente la mamelle ; l'autre tette à la manière des poulains. Vers le haut du tableau, regardant comme d'un lieu d'observation, est un centaure, apparemment l'époux de celle qui allaite les deux petits ; il se penche en souriant. On ne le voit pas tout entier, mais seulement à mi-corps. De la main droite, il tient un lionceau qu'il élève au-dessus de sa tête et semble s'amuser à faire peur aux enfants. »

« Toutes les autres beautés de ce tableau qui échappent en

partie à l'œil d'un ignorant tel que moi, bien qu'elles réalisent la perfection de la peinture, je veux dire la correction exquise du dessin, la justesse savante des tons, la science du clair-obscur, l'art des proportions, le rapport des parties avec l'ensemble, l'équilibre et l'harmonie de la composition, je les laisse à louer aux fils des peintres qui ont mission de les comprendre. »

« Pour moi, j'ai surtout loué Zeuxis pour avoir déployé dans un seul sujet les trésors variés de son génie, en donnant au centaure un air terrible et sauvage, une crinière jetée avec fierté, un corps hérissé de poils, non seulement dans la partie chevaline, mais dans celle qui est humaine. A ses larges épaules, à son regard tout à la fois riant et farouche, on reconnaît un être sauvage, nourri dans les montagnes, et qu'on ne saurait apprivoiser. Tel est le centaure. La centauresse ressemble à ces superbes cavales de Thessalie qui n'ont point encore été domptées et qui n'ont pas fléchi sous l'écuyer. Sa moitié supérieure est celle d'une belle femme, à l'exception des oreilles qui se terminent en pointe comme celles des satyres. Mais le mélange, la fusion des deux natures, à ce point délicat où celle du cheval se perd dans celle de la femme, est ménagée par une transition si habile, par une transformation si fine, qu'elle échappe à l'œil et qu'on ne saurait y voir d'intersection. Quant aux deux petits, on remarque dans leur physionomie, malgré leur tout jeune âge, un caractère sauvage, et, dans la naïveté de l'expression, je ne sais quoi de farouche déjà, mélange étrange d'une singulière beauté. Mais ce qu'il y a surtout d'admirable, selon moi, c'est que leurs regards d'enfant se tournent vers le lionceau, sans qu'ils abandonnent la mamelle et sans qu'ils cessent de s'attacher à leur mère. »

Tel était le tableau. L'idée, à ce qu'il paraît, en était neuve, et le sujet témoignait une invention originale. C'était sans doute pour la première fois que la peinture osait aborder la représentation d'une centauresse avec ses petits. Loin de

déguiser et d'atténuer l'étrangeté des formes, l'artiste s'était plu à les faire ressortir d'une manière piquante. Mais ce n'était là, à ses yeux, que le moindre mérite de l'œuvre. Ce qu'il prisait surtout, c'était la science qu'il y avait mise. Désireux de soumettre son tableau à l'appréciation du public, Zeuxis le fit porter par un de ses élèves, Micion, en un lieu où il l'exposa aux regards. Quelle ne fut pas sa déception ! Il y eut bien un cri général d'admiration ; mais la foule ne voulut remarquer que la singularité du motif ; la véritable beauté de la peinture lui échappait. Dépité, l'artiste déroba au plus vite son œuvre à ces regards ignorants qui la profanaient. « Allons, Micion, s'écria-t-il, couvre-moi ce tableau et reporte-le à la maison. Tous ces gens-là ne s'inquiètent pas de voir s'il y a là quelque science ; ils ne louent que la boue du métier ! »

L'analyse que Lucien a faite de ce chef-d'œuvre de Zeuxis nous montre jusqu'à quel degré de perfection s'était élevé, dans la peinture grecque, l'art du dessin et de la composition. D'après les indications du critique, on voit en effet que le peintre avait admirablement disposé son sujet : au premier plan, le groupe charmant de la mère allaitant ses deux enfants ; au second, le père qui, vu à mi-corps et penché sur ce groupe, domine la scène. Le lionceau qu'il tient de la main droite et qu'il élève au-dessus de sa tête est d'une invention toute pittoresque. Il fait pyramider la composition, mais surtout il sert à en lier les différentes parties par la correspondance qu'il établit entre les divers personnages, appelant les regards des enfants vers le père qui se plaît à leur naïf effroi. C'est ainsi que les yeux du spectateur allant du second aux premiers et de ceux-ci à la mère qui dans sa sollicitude attache sur eux une pensée attendrie, tout se tient et s'enchaîne par une merveilleuse relation. Ce que nous appelons le « tableau » est donc très bien compris ; nous en avons vu la première ébauche dans l'art archaïque ; en voici maintenant la parfaite image. Ce ne sont plus des groupes et

des personnages vus en entier et disposés, à cet effet, dans des attitudes parallèles ou superposés les uns aux autres; il y a un agencement des figures; il y a des plans différents; il y a enfin une unité. Il est certain que ce progrès ne date pas de Zeuxis; mais son tableau, si bien conçu, le constate. Lucien y loue en effet « l'art des proportions, le rapport des parties avec l'ensemble, l'équilibre et l'harmonie de la composition ». Quant à l'expression de toutes les figures, avec quelle sagacité le fin critique ne l'a-t-il pas analysée! Le regard étrange de ces êtres composés d'une double nature, ce je ne sais quoi de sauvage et de farouche qui mêle en eux les instincts de l'animal aux affections de l'humanité, tout cela avait été admirablement rendu par l'artiste et attestait, de sa part, une grande science. Il n'est pas jusqu'à l'observation relative à l'habile fusion de ces formes empruntées à deux natures différentes qui ne soit instructive pour les modernes. Elle leur révèle combien l'art antique se gardait d'outrager la nature, même dans la création d'êtres monstrueux, et avec quel scrupule il respectait pour ainsi dire ses lois, tout en les violant.

On peut rapprocher de ce tableau de Zeuxis une mosaïque de Berlin. Celle-ci représente aussi une famille de centaures. Mais quelle différence! La peinture de Zeuxis est une idylle, l'autre composition, une émouvante tragédie. La femme d'un centaure vient d'expirer sous les griffes d'un tigre qui est occupé à déchirer ses membres. Armé d'une pierre, le centaure se dispose à écraser son redoutable ennemi. Mais au moment où il lève le bloc de pierre pour le lancer à la tête du tigre, voilà qu'il aperçoit, s'offrant d'un autre côté, un deuxième animal prêt à s'élancer. C'est le moment choisi par l'artiste. Le mouvement du centaure le porte vers le premier tigre qui déchire le corps de sa femme, mais ses yeux se tournent vers son nouvel adversaire. Le regard, qui brille sous des cheveux d'un aspect sauvage, a l'expression d'une sombre douleur. Un lion tombé mort à ses pieds atteste la

vaillance de son cœur et de son bras; mais, impuissant contre tant d'ennemis, il va être accablé. Il le sent, et c'est ce qui rend ce drame si pathétique. Cette tragédie sanglante est bien différente de la touchante scène de Zeuxis; mais, des deux côtés, le fondement de l'intérêt est le même. C'est la sympathie que nous éprouvons pour des êtres en qui, malgré leur nature étrangère, nous reconnaissons les sentiments et les affections de l'homme.

Une anecdote prouve quels étaient les scrupules de Zeuxis dans la composition. Il avait représenté un enfant portant des raisins. Or, on contait qu'un oiseau étant venu les becqueter, l'artiste se fâcha contre son ouvrage : « J'ai mieux peint les raisins que l'enfant, dit-il; car si ce dernier avait été aussi bien réussi, l'oiseau aurait dû avoir peur. » Immédiatement, malgré leur beauté, les raisins furent effacés. Il y avait là un défaut de composition bien vite reconnu par l'artiste : un simple accessoire nuisait à l'intérêt de la figure principale. Ces raisins de Zeuxis rappellent la grive de Protogène; les deux anecdotes sont analogues et inspirent les mêmes réflexions.

Nous avons dit que Zeuxis avait été le peintre de la femme, qu'il en avait reproduit avec le plus d'excellence toute la beauté. On se plaît à chercher dans les peintures des vases quelque image qui retrace l'idéal du maître, cette grâce un peu robuste qu'il affectionnait avec Homère, selon la remarque des anciens. N'en trouverait-on pas certains traits dans une *Atalante* que nous offre une cylix[1]? On sait qu'aux jeux des funérailles de Pélias, Atalante, fille d'Iasos, lutta avec Pélée et le vainquit. Ce sont ces deux personnages qui sont représentés sur le vase. Auprès d'une grande vasque dont on n'aperçoit que la silhouette, Atalante est debout, entièrement nue, la tête renversée en arrière, se lavant les che-

[1] *Gaz. Arch.*, t. VI, pp. 93 et suiv., pl. 14. cf. *Le Cab. des Ant.*, par Babelon, pp. 34 et suiv., pl. XVIII.

veux avant d'engager le combat. Devant elle, Pélée, assis, également nu, les mains croisées sur le genou gauche la regarde. Atalante est superbe. Quel beau corps, souple et robuste, chaste et voluptueux, avec ses courbes élégantes et ses grandes lignes magnifiquement ondulées! Quelle richesse et quelle plénitude de formes! C'est la grâce et la force unies et fondues avec un talent merveilleux. Ce qu'on doit remarquer surtout, c'est l'art d'agrandir une figure et de lui donner une noblesse et une dignité admirables. Le bras droit est relevé par un geste gracieux et la jambe droite, infléchie; de sorte que tout le corps, penché en arrière par une légère cambrure des reins, repose sur la jambe gauche. Du mouvement général de la figure résulte une courbe de toute beauté, descendant du sommet de la tête jusqu'à l'extrémité du pied, ligne élégamment contrariée par celle du bras qui, abandonné le long du corps, se relève doucement vers les hanches. Quand on réfléchit que dans cette figure si sommairement traitée, un simple contour, circonscrivant les formes, a suffi au modeste céramiste pour évoquer une image de la beauté, que penser des merveilles que produisait le pinceau d'un grand artiste aidé de toutes les ressources de la science ?

III

L'art continue à se perfectionner. — Pamphile, chef de l'école sicyonienne. — Le dessin devient une science. — Pausias, autre maître de Sicyone. — Il développe le clair-obscur. Son bœuf : tentative hardie. — Réflexions sur le clair-obscur des anciens comparé à celui des modernes.

Il semblerait qu'avec Parrhasios le dessin dans l'école grecque fût arrivé à sa perfection. S'il y avait quelque insuffisance dans le modelé de cet artiste, ce qui n'était appréciable

que pour les gens du métier, elle était largement rachetée par la beauté souveraine de sa ligne qui avait imposé sa loi aux artistes. L'hommage rendu par ceux-ci paraissait décisif. Cependant tel était le sentiment délicat que les Grecs avaient de la perfection qu'il fut donné à l'art d'accomplir un nouveau progrès. Toutes les beautés de sentiment et d'inspiration, le dessin les avait acquises; il avait figuré les dieux et les héros avec une dignité de formes qu'on ne devait pas dépasser. Mais il pouvait encore être assujetti à une plus sévère discipline. Tout ce qu'un heureux instinct ou une longue expérience avait inspiré au talent étant réduit en lois, il pouvait devenir une science et emprunter aux sciences exactes leur méthode et leurs règles. Ce dernier progrès, il le dut à Pamphile[1], l'un des peintres les plus considérables de l'école sicyonienne. Pamphile était lui-même le disciple de cet Eupompe qui avait donné à Lysippe un si sage conseil. Encore simple ouvrier en airain, ce dernier, privé de tout guide et de toute direction, cherchait sa voie, se demandant quel modèle il devait choisir, lorsqu'Eupompe interrogé par lui sur ce point, lui dit : « La nature, voilà notre maître! » et, d'un geste, il lui désignait la foule. Tel était à ce moment le grand principe de l'école sicyonienne. Formé par ces sévères leçons, Pamphile avait compris que, dans l'art, tous les vains caprices de l'imagination ne peuvent prévaloir contre ces lois que la nature étudiée et observée avec soin impose au talent; que tout doit y être soumis à de rigoureux calculs, à de savantes combinaisons; et au principe de son maître, que nous énoncions tout à l'heure, il avait ajouté celui-ci : « Sans l'arithmétique et la géométrie, il n'y a pas pour l'art de perfection possible[2]. » Le mot est vraiment remarquable et nous prouve jusqu'où allait la science de ces grands peintres

[1] Vers la C^e Olymp., 380 av. J.-C. — [2] Pline, *N. H.*, XXXV, 10, 36 : *Primus in pictura omnibus litteris eruditus, præcipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse.*

de l'antiquité. Il semble, en effet, que la vraie inspiration doive repousser ces règles sévères qui paraissent propres plutôt à gêner qu'à fortifier le talent, et qu'on pourrait les croire importunes, surtout à cette imagination qui concevait ses plus sublimes figures à la pensée de tel ou tel vers d'Homère. Mais il n'en était rien pour les Grecs qui voyaient dans ces règles, non une entrave, mais une force. Ce qui le prouve, c'est l'empressement avec lequel on accourait de toutes parts à cette sévère école qui forma les plus grands maîtres du temps, les Mélanthe, les Pausias, les Apelle. Tous les peintres de ce siècle se distinguaient par un don particulier, par une qualité maîtresse : Protogène, par le fini et la conscience, Antiphile, par la facilité, Théon de Samos, par l'imagination, Apelle, par l'esprit et la grâce; Pamphile resta le premier de tous par la « science ». C'est par là qu'il mérita d'être chef d'école; c'est par là, et par les connaissances variées qu'il joignit à son savoir d'artiste, qu'il acquit une grande influence sur l'art de son temps. Telle était l'autorité de son talent qu'il contribua à rendre le dessin populaire et qu'il en répandit la notion et le goût. Le mouvement parti de Sicyone se propagea dans la Grèce entière; ce fut une mode. Partout on voyait les jeunes gens de bonne famille apprendre avant tout la « graphique », et dessiner sur le buis.

Cependant le clair-obscur découvert pas Zeuxis s'était développé rapidement. Il paraît avoir été dès lors cultivé avec soin par les artistes grecs. On fixa les lois de l'ombre et de la lumière, et les peintres adoptèrent une méthode dont ils ne se départirent plus. Toute dérogation à son principe était considérée comme une innovation hardie et périlleuse. Rien de plus curieux que l'exemple cité par Pline d'une tentative d'un genre tout nouveau qui avait fait sensation dans le monde artistique du temps et dont l'auteur était Pausias[1], un contemporain d'Apelle et, comme lui, élève de Pamphile.

[1] Vers la CXII^e Olymp., 331 av. J.-C.

Ce Pausias était de Sicyone et passa sa vie dans cette ville. C'était un talent de premier ordre qui fut plus tard goûté des Romains. Lucullus possédait une copie d'un de ses tableaux les plus renommés, et Horace se représente quelque part en extase devant une peinture du même maître. Il faisait principalement de petits tableaux. Ses rivaux disaient que c'était parce qu'il se servait de l'encaustique, procédé d'une exécution lente. Afin de les confondre par un exemple de célérité, il ne mit qu'un jour pour peindre un enfant, œuvre connue sous le nom d' « Hémérésios » (travail d'un jour). Dans sa jeunesse, il avait été amoureux de Glycère, la célèbre bouquetière de Sicyone, très habile à faire des couronnes. Rivalisant de talent avec elle, il peignit ses fleurs, dont il reproduisait la riche variété; il la peignit elle-même assise, avec une couronne, et ce tableau, devenu célèbre, fut appelé la « stéphanoplocos » (la tresseuse de couronnes). C'était un génie inventif que Pausias, un chercheur, perfectionnant les procédés et employant des artifices nouveaux. Le premier, il se distingua dans l'encaustique; le premier, il imagina la peinture décorative et peignit les lambris des appartements. C'était sans doute un effet d'une nouveauté piquante que celui qu'offrait un de ses tableaux qu'on voyait à Épidaure dans un petit édicule de marbre, « la Coupole », voisin du temple d'Esculape. Il représentait l'ivresse sous la figure d'une femme buvant à une coupe; le visage se distinguait en transparence à travers le cristal. C'était également par une innovation ingénieuse que, représentant Éros, il l'avait montré ayant jeté son arc et ses flèches, ses attributs ordinaires, pour prendre une lyre. Mais toutes ces inventions n'étaient rien au prix de la tentative dont nous avons parlé. Quelle était-elle?

Pausias avait peint une *Immolation de bœufs,* qu'on vit plus tard à Rome sous les portiques de Pompée. Écoutons Pline rendre compte des particularités hardies de ce tableau [1] :

[1] Pline, *N. H.*, XXXV, 11, 40 : *Primus invenit picturam, quam postea*

« D'abord, l'artiste a montré un bœuf dans la longueur, tout en le peignant de face, non de flanc ; et, malgré cette pose, on reconnaissait très bien les dimensions de l'animal. Puis, tandis que les autres peintres font en blanc les points qui doivent paraître en saillie, et en noir les parties enfoncées, il a fait, lui, en noir, le bœuf tout entier, et a su, dans l'ombre même, trouver une ombre : rare effort de l'art que de montrer le relief sur une surface plane et la solidité du tout avec des parties brisées par le raccourci ! »

Il paraît que l'exemple d'une telle nouveauté séduisit bien des artistes. On admira le tableau ; beaucoup l'imitèrent, dit Pline, personne ne l'égala. Il y a ici deux choses : un effet de raccourci et un effet de clair-obscur. Ce dernier qui paraissait surprenant aux Grecs ne saurait étonner personne aujourd'hui. Pausias avait modelé l'animal dans les tons foncés, en se privant de la ressource des tons clairs, et cherché le relief dans une gamme sourde : ce qui était contraire à la pratique des Grecs plaçant toujours leurs figures dans les conditions d'un jour normal, et obtenant le relief, comme dans une statue bien éclairée, par la combinaison des clairs et des bruns savamment disposés et dégradés, les clairs pour marquer les saillies, les bruns pour accuser les creux.

Ce que Pline nous apprend à cet égard est confirmé par d'autres témoignages. Le principe était formel : « Ce qui est plus clair ou plus brillant produit sur l'œil une impression plus vive que ce qui est sombre. Aussi, quand le clair et le foncé se rencontrent sur le même plan, l'un paraît avancer tandis que l'autre recule. C'est pourquoi lorsque les peintres veulent mettre une chose en relief, les seins, par exemple, ils se ser-

imitati sunt multi, æquavit nemo. Ante omnia, cùm longitudinem bovis ostendi vellet, adversum eum pinxit, non transversum, et abunde intelligitur amplitudo ; dein cùm omnes quæ volunt eminentia videri candicanti faciant colore, quæ condunt nigro, hic totum bovem atri coloris fecit umbræque corpus ex ipsa dedit, magna prorsus arte in æquo exstantia ostendente et in confracto solida omnia.

vent pour la représenter d'un ton clair. S'il s'agit d'une chose qui est en creux, comme l'œil, ils emploient des tons foncés. La raison en est que le clair, dont la sensation est plus forte, paraît proche et que le foncé, au contraire, dont la sensation est moindre, paraît loin[1]. » Un fond sombre est nécessaire pour qu'une figure se détache : « Quand les peintres veulent faire saillir un objet, comme un bras étendu ou les jambes d'un cheval, ils peignent avec des tons sombres ce qui est de chaque côté de cet objet pour que, le fond paraissant creux, cet objet lui-même semble en relief[2]. » Le peintre ne saurait se passer de ces oppositions dont la théorie est exposée plus explicitement encore dans le passage qui suit : « On fait un dessin noir sur fond blanc, et, réciproquement, un dessin blanc ou or sur fond noir. Car le contraire ressort par l'effet de son contraire, tandis que le même sur le même reste indistinct, comme si en dessinant on mettait blanc sur blanc ou noir sur noir. De là vient aussi que, pendant la nuit, ceux qui sont vêtus de couleurs sombres ne se distinguent pas, et que, réciproquement, pendant le jour, ceux qui ont un habillement clair, surtout s'ils sont en plein soleil, ont une apparence effacée[3]. »

Ces réflexions, qui ont un caractère technique, sont peut-être empruntées à un de ces traités de peinture, aujourd'hui perdus, que les artistes anciens avaient eux-mêmes écrits. Les mêmes préceptes revenant encore dans d'autres passages, nous ne pouvons douter qu'ils ne fussent très importants aux yeux des anciens. On voit quels principes simples les dirigeaient dans la manière d'éclairer une figure, de la modeler, de la détacher du fond. Ils cherchaient avant tout les effets nets et décidés, évitant toute complication, tout accident

[1] Olympiodore, *in Arist. Meteor.*, I.— [2] Jean le Grammairien, *in Arist. Meteor.*, I. — [3] Id., *ibid.* Cette observation : τὸ δ'ὅμοιον ἐν τῷ ὁμοίῳ δυσδιάκριτον, a le caractère d'un principe. On la retrouve ailleurs formulée dans les mêmes termes. (Philost., *Ép.*, 36.)

particulier, amoureux, avant tout, de l'ordre, de la clarté et des belles formes. Ils ont possédé dans le clair-obscur une science en harmonie avec leur génie ; ce sont les statues qui semblent leur avoir enseigné les lois de la belle distribution de l'ombre et de la lumière. Ces lois répondaient, du reste, parfaitement à celles d'un coloris également très simple puisque, même les grands peintres, au dire de Pline qui répète plusieurs fois la même observation, se bornaient à l'emploi de quatre couleurs.

Pour ménager un heureux jour, ils choisissaient de préférence l'attitude de l'homme debout, assis ou étendu. C'est qu'alors le jeu de l'ombre et de la lumière est d'une simplicité parfaite. Tout est précis dans le modelé ; tout est conforme aux habitudes de notre œil reconnaissant avec plaisir les effets qui lui sont le plus familiers. Ils disaient des figures modelées dans ces conditions qu'elles présentaient la lumière et l'ombre tout à fait bien entendues. Sans doute, ils comprenaient et reproduisaient des effets plus compliqués ; leur science était aussi profonde que leur talent était sage. L'occasion s'offrait-elle à leur pinceau d'être savant, ils ne la méprisaient pas ; et, autant ils étaient peu soucieux de chercher ce que nous appelons « la difficulté », autant ils savaient la surmonter lorsqu'elle se présentait. Seulement, les succès ainsi obtenus ne leur paraissaient pas les plus beaux triomphes de l'art, et, dans leur lutte avec la nature, ils employaient les moyens les plus simples pour la vaincre.

Une remarque de Quintilien prouve qu'ils suivaient les mêmes principes dans la composition du tableau que dans celle de chaque figure en particulier. Même génie de la clarté et de la simplicité : « Quand les peintres, dit-il, rassemblent plusieurs figures dans le même tableau, ils ont soin de les espacer pour éviter que les ombres ne tombent sur les corps [1]. »

[1] Quint. *Inst. Orat.*, VIII, 5, 26 : *artifices, cum plura in unam tabulam contulerunt, spatiis distinguunt, ne umbræ in corpora cadant.*

Cette simple réflexion découvre une profonde différence entre le génie des anciens peintres et celui des modernes. Le clair-obscur est pour ces derniers une ressource puissante. Dans la conception de l'ensemble, il joue un grand rôle; il contribue beaucoup à l'effet général et à la construction du tout; il en enchaîne souvent les différentes parties, unit les groupes et les personnages, établit des rapports entre les différents plans liés par des masses d'ombre ou de lumière, seconde les plus savants artifices du peintre en lui prêtant une ombre favorable pour sacrifier telle ou telle partie, telle ou telle figure qui nuit à l'intérêt général de l'œuvre. Les peintres anciens n'ont pas connu ou n'ont pas goûté ces ressources. L'ombre ne semble pas leur être une auxiliaire, mais une ennemie. Ils la repoussent et la condamnent comme nuisible à la beauté des figures. Il faut avant tout que celles-ci se déploient avec liberté; rien ne doit en gêner le superbe développement.

Pour en revenir à la tentative de Pausias, le soin avec lequel Pline signale cette nouveauté dont les artistes avaient gardé le souvenir n'est-il pas instructif pour nous? Il nous prouve avec quelle sévérité la tradition de l'école maintenait la pratique et les principes de l'art. Ces principes étaient enseignés avec soin, le dépôt en était religieusement gardé dans l'école. Ils étaient le fruit de l'expérience des maîtres qui avaient pour la plupart consigné dans des traités les observations qu'ils avaient faites et la méthode qu'ils suivaient. C'est ainsi que l'art se transmettait de main en main, toujours accru et perfectionné, mais toujours fidèle à la tradition,

Du reste, quelque habiles qu'aient été les anciens dans la partie de l'art qui nous occupe, il n'est pas vraisemblable qu'ils aient été aussi forts que les modernes. En matière de clair-obscur, la doctrine de ceux-ci est certainement plus savante et leur technique plus compliquée. Le bœuf de Pausias, modelé dans des conditions que nous avons dites, était pour les premiers un essai hardi auquel personne ne put atteindre.

Or, ce qui était un si grand effort pour leur pinceau n'est plus qu'un jeu pour celui des modernes. Dès l'école, on apprend aujourd'hui ces effets qui, dans l'antiquité, intimidaient le talent. Osant toujours davantage, les modernes abordent les plus hautes difficultés. Ils ne craignent plus, comme les anciens de « mettre un même ton sur le même ton ». Au contraire, ils se complaisent dans ces jeux hardis et dans ce qu'ils appellent des « symphonies », concerts savants de notes semblables. Ils éclairent un objet sous toutes ses faces à la fois et créent la lumière en se passant du contraste de l'ombre. Pour produire le relief, ils ont assez des nuances les plus fugitives d'une légère demi-teinte. « La lumière universelle donne plus de grâce aux figures qu'une lumière particulière et petite, parce que les lumières larges et puissantes environnent et embrassent le relief des corps, de sorte que les ouvrages qu'elles éclairent se débrouillent de loin et avec grâce, tandis que ceux qui ont été peints sous un luminaire étroit prennent une forte somme d'ombre et paraissent de loin comme une plate peinture. » Ces curieuses réflexions de Léonard de Vinci sur la beauté de la lumière large et diffuse ne semblent-elles pas annoncer de loin la doctrine de l'école nouvelle, si fière de ses effets de « plein air » et de cette science récente qui, avec de si faibles ressources, obtient des résultats si beaux ? Grâce au principe nouveau qui substitue, pour reproduire la lumière, l'extrême justesse des tons à l'opposition traditionnelle du clair et de l'obscur, l'art du paysage s'est transformé. Plus de ces ombres noires qui attristaient la nature, mais de claires et fraîches colorations. Le soleil de Decamps et de Diaz, si admiré autrefois, a singulièrement pâli. La sincérité de nos jeunes peintres a vaincu la science de ces vieux maîtres. Decamps obtenait un peu de lumière à l'aide de beaucoup d'ombre ; aujourd'hui, par un effet contraire, avec très peu d'ombre, on obtient beaucoup de lumière : tant la naïveté de l'imitation supplée à tous les artifices !

IV

La grande peinture; sujets historiques. — L'art s'enhardit. — Il cherche la vigueur et le mouvement dans de vastes compositions. — Euphranor ; sa *Bataille de Mantinée*. — Rapprochement avec une scène de combat figurée sur une amphore du Louvre et avec la mosaïque représentant la bataille d'Arbelles.

Zeuxis et Parrhasios n'avaient abordé que de petites compositions, souvent même ils s'étaient bornés à une seule figure. C'étaient aussi de petits tableaux qu'avait peints Pausias. L'art qui avait acquis des qualités si solides était-il encore capable de ces grandes inventions pittoresques qui avaient marqué ses débuts? La grande peinture religieuse et héroïque avait disparu; était-ce pour céder sa place à la peinture historique? Oui, le génie grec était aussi entré dans cette voie nouvelle que lui avaient ouverte les importants événements qui s'accomplissaient dans la politique et la guerre. Ce n'était pas en vain que les exploits d'Épaminondas et de Pélopidas, plus tard, ceux d'Alexandre, avaient frappé l'imagination. L'art s'était empressé de saisir les beaux motifs que la guerre lui offrait. Pour les traiter avec succès, il avait dû s'élever à des qualités nouvelles dans le dessin et la composition, aborder la figure humaine sous des aspects différents, enhardir les attitudes, affronter le désordre, et, par la turbulence des lignes, produire le mouvement. La recherche de ces effets nouveaux avait tenté l'ambition d'un artiste de premier ordre, aussi grand statuaire que grand peintre, aussi habile à écrire sur son art qu'à le pratiquer : génie savant qui se distinguait entre tous les autres par une remarquable

culture. C'était Euphranor[1], dont nous avons déjà parlé. Parmi toutes les œuvres de cet artiste, il y en avait une du plus haut intérêt, sa *Bataille de Mantinée*. Essayons de nous représenter ce tableau qui signalait un progrès dans l'école grecque, et, par la nature du sujet, exigeait un nouvel effort du dessin. Quoique ce soit à ce dernier titre surtout qu'il nous intéresse, qu'on nous permette cependant de ne pas nous borner à cet unique objet et d'embrasser l'ensemble de la composition en groupant tous les détails qu'il est possible de recueillir sur cette œuvre magistrale qui devait être aussi fortement exécutée qu'elle était puissamment conçue.

C'est une des rares peintures de grands maîtres sur lesquelles quelques renseignements nous soient parvenus. Elle était célèbre; Pline la mentionne; Pausanias et Plutarque en parlent. On la voyait au Céramique, où, avec quelques autres œuvres du maître, les *Douze dieux*, le *Thésée*, la *Démocratie* et le *Démos*, elle ornait un portique, le Stoa Basileios. L'artiste avait détaché de l'histoire un épisode de la lutte de Thèbes contre Sparte, épisode glorieux pour les Athéniens. Quelques indications précieuses données par Plutarque[2] jettent un peu de lumière sur ce tableau et le tirent du fond obscur où les autres ont disparu. En effet, les circonstances dans lesquelles se place le combat représenté par le peintre, le moment précis de l'action qu'il avait choisi, le caractère général de l'œuvre, tout cela est marqué par l'historien. Après une série de marches et de contre-marches, œuvre d'une stratégie savante, Épaminondas, qui, campé d'abord devant Mantinée, s'était éloigné de cette place, avait brusquement reparu sous

[1] Vers la CIVe Olymp., 364 av. J.-C. Il faut aussi mentionner ici Aristide comme ayant abordé la grande peinture. C'était sans doute une vaste composition que son *Combat contre les Perses*. Elle ne contenait pas moins de cent figures, pour chacune desquelles, Mnason, tyran d'Élatée, avait compté dix mines à l'artiste (la mine valait 92 fr. 68). Plin., *N. H.*, XXXV, 10, 36. — [2] Plut., *de Glor. Athen.*, 2.

ses murs avec des forces considérables, et ce retour imprévu avait consterné les habitants en proie aux plus vives alarmes. Le secours qu'ils attendaient de leurs alliés tardait à venir. Tout à coup, au milieu du désordre général, on signale les Athéniens qui débouchaient sur une hauteur, descendant à pas lents, dans l'ignorance complète du danger qui pressait. Avertis soudain, ils se préparent immédiatement à la lutte, malgré la fatigue d'une longue marche et l'infériorité de leur nombre. Le combat fut sanglant; Épaminondas perdit la bataille et la ville.

L'instant choisi par le peintre était le choc terrible des combattants. On voyait sur le tableau les cavaliers d'Athènes chargeant ceux de Sparte, l'élan de l'attaque et l'effort de la résistance, la mêlée furieuse des hommes et des chevaux. C'était, dit Plutarque, une œuvre pleine de vigueur, de fougue et de souffle ; on y reconnaissait une forte inspiration[1]. Il est aisé, pour une imagination artistique, de se représenter la scène que ces expressions, toutes générales qu'elles soient, laissent deviner. On entrevoit même, dans le récit de l'historien, le décor : les murs et les portes de Mantinée, aux abords desquelles est le théâtre de l'action. Mais jusqu'ici notre curiosité pour cette belle peinture est plutôt excitée que satisfaite. Peut-être est-il permis de demander à un artiste ce que nous refuse ici le simple historien. Le hasard, en effet, nous a conservé certaines réflexions d'un grand peintre, se rapportant sans doute à ce tableau. La conjecture n'est pas téméraire. Nicias, le peintre dont nous parlons, était élève d'Antidote, qui lui-même était élève d'Euphranor. N'est-il pas vraisemblable que l'admiration pour l'œuvre épique de ce dernier s'était conservée comme un dépôt sacré au sein de l'École, et que le tableau du maître, contemplé chaque jour

[1] γέγραφε.... τὴν ἱππομαχίαν, οὐκ ἀνενθουσιάστως.... ἀλκῆς καὶ θυμοῦ καὶ πνεύματος γέμουσαν.

au Céramique, obsédait l'imagination des disciples ? Aussi est-ce vers cette œuvre que se reporte la pensée de Nicias lorsque celui-ci, pénétré du sentiment de la grande peinture, témoigne son dédain pour les petits sujets et n'admet, comme dignes de l'art véritable, que les scènes qui demandent au talent un puissant effort, celles où la variété des attitudes, la violence des gestes, la hardiesse des mouvements réclament du peintre une science consommée du dessin et de la composition. Nicias disait donc que « le choix d'un sujet de grande proportion n'était pas une faible partie de la peinture ; qu'on ne devait pas réduire l'art, pour ainsi dire, en petits morceaux et l'émietter, en traitant, par exemple, des motifs de ce genre : petits oiseaux et fleurs ; mais représenter, au contraire, des batailles sur mer, des combats de cavalerie. Là, ajoutait l'artiste, on peut montrer des chevaux dans différentes attitudes, les uns lancés au galop, les autres se cabrant, d'autres tombant sur les genoux ; et, parmi les cavaliers, beaucoup lançant des traits, beaucoup renversés de leur monture »[1]. Qui ne croirait entendre parler Delacroix, le peintre de la bataille de Nancy ? Il semble que l'on voie ce mouvement, ce désordre, cette furie d'un champ de bataille.

A la beauté de l'art s'unissait dans le tableau d'Euphranor la vérité de l'histoire. Pausanias nous apprend, en effet, qu'on reconnaissait parfaitement les deux généraux qui présidaient au combat, Gryllos, fils de Xénophon, du côté des Athéniens, et Épaminondas, le Thébain, à la tête de la cavalerie béotienne. Sans doute, la vérité historique était également respectée dans le reste. Aussi la vue de ce tableau inspire-t-elle à Plutarque l'idée d'un rapprochement entre les peintres et les historiens, ceux-ci racontant les événements passés, ceux-là les mettant sous les yeux ; les uns employant pour cela des mots et des discours, les autres, des couleurs et des figures. « La différence, ajoute-t-il, n'est que dans la matière

[1] Démétrius de Phal., *de Elocut.*, 76.

dont ils se servent et dans la manière d'imiter ; leur but est le même. » Plutarque aurait-il émis ces réflexions, s'il n'avait reconnu dans le tableau d'Euphranor une page vraiment historique ?

Il resterait à connaître, de ce tableau, la couleur et l'exécution. Mais nous avons sur le coloris d'Euphranor un renseignement précis : c'est un mot recueilli de la bouche même du maître. Il rapprochait son *Thésée* de celui de Parrhasios, disant que ce dernier « avait été nourri de roses et le sien de viande »[1]. Ce mot est bien d'un artiste, original et expressif dans sa pittoresque brièveté. Ne donne-t-il pas une idée de ces fortes colorations où l'on reconnaît la chaleur du sang et de la vie ? Il est à présumer que l'exécution était en rapport avec la conception générale de l'œuvre. En pouvait-il être autrement ? Les peintres anciens voulaient que dans un tableau le dessin, le coloris et l'exécution fussent dans un juste accord : ainsi l'exigeait la loi de l'harmonie et de l'unité. « Il faut », disait le peintre Mélanthe, l'émule d'Apelle, dans son traité sur la peinture, « il faut qu'une sorte de fierté hardie et de rudesse circule à la surface de l'œuvre, de même qu'elle réside dans le caractère »[2]. Si donc un motif gracieux réclame toute la délicatesse du pinceau, un sujet terrible, tel qu'un sanglant combat, demande à être traité par une brosse fougueuse et avec une certaine âpreté de touche.

C'est en vain qu'on chercherait sur les vases une composition du genre de celle que nous venons de retracer. Les sujets historiques leur sont étrangers. Toutefois, le Louvre possède une amphore[3] sur laquelle est représentée une scène qui, à quelques égards, peut être rapprochée de celle qu'avait reproduite le pinceau d'Euphranor. C'est également un combat : celui des dieux contre les géants. Des deux côtés, il y a un acharnement formidable ; l'attaque est impétueuse, la résis-

[1] Plut., *de Glor. Athen.*, 2. — [2] Diog. Laert., IV, 18. — [3] Collignon, *Hist. de la Cér. gr.*, pp. 282 et suiv., pl. 108.

tance désespérée. Les attitudes, les gestes, tout est violent. Aussi les lignes se heurtent et se brisent, les mouvements se contrarient. Dans ce désordre, la composition garde un centre, Jupiter qui est prêt à foudroyer un géant. Mais, il faut l'avouer, les différentes parties en sont mal liées ; les personnages sont trop indépendants les uns des autres ; la vieille méthode domine encore le peintre qui les a étagés et dispersés pour mieux montrer chaque figure dans son intégrité. D'autre part, la mise en scène, qui est théâtrale, annonce déjà la décadence. Toutefois, l'intérêt dramatique de l'action, le nombre et l'ardeur des combattants, ceux-ci debout, celui-là à terre, l'autre à demi-renversé, l'impétuosité des chevaux qui emportent un quadrige ou bondissent sous un cavalier, tout ce mouvement et toute cette furie aident l'esprit à se représenter le tableau d'Euphranor.

Mais ce qui peut encore seconder l'imagination dans son effort pour ressaisir quelques traits de cette grande œuvre perdue, c'est un monument trouvé à Pompéi, la célèbre mosaïque représentant un combat des Grecs contre les Perses, peut-être la bataille d'Arbelles : composition unique en son genre parmi toutes celles qui nous ont été conservées de l'antiquité. Tout concourt, en effet, à lui donner un grand intérêt : le choix du sujet, qui est historique, la scène savamment disposée, la dimension du tableau se déployant sur une longueur de plus de cinq mètres et où l'on compte vingt-six personnages, enfin le prix même des matériaux employés. Le moment choisi par l'artiste est celui de la crise suprême. Un élan victorieux emporte un jeune héros qui arrive monté sur un cheval rapide. Il vient de frapper un coup terrible par lequel semble décidée la querelle. De sa longue lance il a percé de part en part un guerrier barbare qui s'affaisse sur son cheval, blessé lui-même au flanc et abattu sous lui. A cette scène assiste du haut d'un char que traînent qnatre chevaux fougueux un personnage qui domine toute la composition, sans doute le monarque étranger. Le visage tourné, avec

l'expression de la douleur, vers celui qui tombe, il tend vers lui la main droite tandis que de la gauche il tient encore son arc. Cependant la bataille est perdue. Le cocher du quadrige a imprimé aux chevaux un élan vigoureux pour dérober le monarque au danger qui le menace. Deux barbares renversés sur le sol et un troisième debout, s'efforçant de maîtriser sa monture, complètent le drame. Toutes sortes de débris jonchent le sol rougi par le sang, boucliers, casques, flèches et javelots. Ce que nous nous bornerons à remarquer dans cette belle œuvre, c'est la science déployée par l'artiste dans la représentation du cheval. Il y a quinze chevaux, tous dans des mouvements différents. Le cheval vu de dos, au centre de la composition, présente un raccourci plein d'audace. Ni Géricault, ni Delacroix n'eussent lancé avec plus de hardiesse ceux du quadrige, ou varié avec plus de talent l'attitude fière des têtes qui s'inclinent, se renversent ou se redressent avec de superbes allures. Toute cette impétuosité obéit aux lois d'une savante ordonnance.

V

Le dessin a une dernière qualité à acquérir : la grâce. — Il est difficile de définir la grâce. — Les lécythes attiques peuvent seuls en donner une idée. — Dans quelques-uns de ces vases l'or et les couleurs rehaussent le dessin.

L'art était trouvé ; il ne s'agissait plus pour le peintre que de perfectionner sa main et de lui donner, par une pratique constante du crayon, cette dextérité nécessaire à l'exécution des chefs-d'œuvre. Cependant un dernier progrès devait s'accomplir. En effet, la correction des formes, la justesse des proportions et des contours sont sans doute des qualités

éminentes; mais ne perdent-elles pas leur prix, si elles ne sont accompagnées de ce charme suprême que donnent au dessin l'aisance parfaite et le jeu libre du pinceau? Là est la grâce; c'était la grande qualité du génie attique; ce fut le don particulier d'Apelle. Jusqu'à cet artiste, jamais l'imagination de l'homme n'avait conçu d'aussi ravissantes figures que celles qu'il a créées.

Qu'était-ce donc que cette grâce, ce sentiment exquis d'une si délicate beauté? Peut-être est-il parmis de s'en faire quelque idée en consultant les vases, dans les peintures desquels il est possible de retrouver une image, sans doute affaiblie, mais sensible encore, de cette charmante qualité. Parmi les différentes écoles des peintres céramistes, il y en eut une supérieure à toutes les autres, l'école attique. C'est de la main des artistes de cette école que sont sortis tant de vases d'une forme si gracieuse, d'un contour si fin et de si justes proportions, les lécythes, vases propres à l'Attique, consacrés surtout au culte des morts. Les peintures qu'ils portent révèlent toutes les qualités de ce génie particulier qu'on appelle l'atticisme, le sentiment profond de l'harmonie, de la proportion, de la simplicité dans l'élégance. Sans doute, il n'est pas impossible de relever dans certaines de ces peintures différentes fautes, des négligences, des incorrections, dues surtout à l'improvisation d'un pinceau qui court, trop rapide, sur les surfaces; mais il y en a beaucoup qui sont de véritables chefs-d'œuvre, telles que celles du vase blanc du British muséum, que Raoul Rochette a publié, du lécythe Pourtalès du musée de Berlin, des amphores du cap Kolias au Varvakéion. « Il n'existe pas dans la céramique d'œuvres plus parfaites, plus simples, plus dignes d'être étudiées par ceux qui veulent comprendre ce qu'était l'art du dessin dans la patrie même de l'art. Ce qui domine dans ces représentations, c'est la gravité, l'harmonie discrète, la sérénité suprême. Ni luxe, ni abondance, ni richesse ; quelques figures d'un naturel achevé, l'artiste n'a rien cherché de plus ; sans efforts

et d'instinct, il a composé des tableaux qui sont pour le peintre ce qu'est pour le sculpteur un bas-relief du Parthénon[1]. » Un trait d'une pureté exquise, un choix judicieux des détails, un style sobre et élevé, voilà ce qu'on admire dans ces peintures attiques. Que l'on compare cet art si savant et si discret avec tout autre art, avec l'art béotien, par exemple, et l'on jugera de la différence. Certes, celui-ci se recommande par de précieuses qualités; il a de la variété et de la richesse, mais il est moins sévère que l'autre ; il a plus de caprice dans le dessin ; les proportions sont moins justes, les formes plus lourdes.

Il y a sur un aryballe[2] trouvé dans le dème d'Aexoné, en Attique, une charmante composition. Elle représente Dionysos entouré de son cortège de nymphes et de silènes. Cette fois, l'enthousiasme sacré n'emporte pas dans son élan les personnages du chœur dionysiaque. Tous sont au repos. Seule, sous les yeux du dieu et de ses ministres, danse une femme, succédant sans doute à une autre danseuse qui s'affaisse, épuisée, entre les bras d'une compagne. Rien de plus original que cette composition, conçue dans un goût tout à fait antique. Les figures, distribuées sur un assez vaste espace de terrain, occupent différents tertres que des lignes légères indiquent, toutes étagées et indépendantes, mais toutes aussi ralliées à l'unité par l'attention qu'elles prêtent à celle qui danse et leurs regards tournés vers le centre du tableau. Elles se répondent, du reste, les unes aux autres, et la plus exacte symétrie s'allie au caprice qui les a ainsi dispersées. La scène a un aspect riant. Toutes les nymphes portent des noms poétiques : c'est Chrysis (la dorée), c'est Anthéia (la fleurie), c'est Kalé (la belle), Macaria (la bienheureuse), Périclyméné (la célèbre), Kisso (qui porte un thyrse de lierre). Mais ce qui

[1] Dumont, *les Cér. de la Gr. pr.*, t. II, p. 24. — [2] Id., *ibid.*, t. I, p. 372, pl. XII-XIII ; t. II, pp. 59 et 88. Ce vase marque la perfection de la peinture rouge en Attique. Date : 413-374.

est surtout charmant, c'est la grâce aisée des gestes et des attitudes exprimant différents sentiments : l'attention recueillie, le doux abandon des pensées, la rêverie, le ravissement ingénu. Quelle élégance de maintien dans toutes ces femmes, les unes assises, les autres debout, les autres à demi couchées ! Quel goût dans la seule disposition des bras, assujettis aux lois d'une savante eurythmie ! Kalé, debout, les coudes appuyés sur un rocher, a les siens relevés vers le visage, dans une pose naïve ; Koré, nonchalemment étendue, les a repliés derrière la tête ; Macaria, dans une attitude semblable, accoudée sur l'un, porte l'autre en avant ; Anthéia, assise, repose sur le droit et abandonne l'autre mollement. Quant à Phanoté, la danseuse, dressée sur la pointe des pieds, et la tête légèrement renversée en arrière, elle élève les siens avec un gracieux élan. Un satyre, couché à plat ventre, et se relevant sur ses deux bras pour regarder le spectacle, révèle ses instincts par la liberté de cette pose familière qui contraste avec la dignité et la noblesse des autres. Que dire maintenant de la pureté et de la finesse du dessin ? Le sentiment en est délicieux.

Deux autres compositions nous introduisent dans l'intimité de la vie antique. Nous voici dans l'intérieur du gynécée. Le motif de la première scène[1] est des plus simples : des vêtements sont rangés sur une planchette munie de pieds et suspendue au plafond par trois attaches ; à gauche, une femme tenant une sorte d'aiguière se baisse pour verser de l'eau ; derrière elle est un jeune éphèbe ; à droite, une autre femme, debout, semble parler à la première ; à ses côtés est un siège sur lequel est jetée une tunique brodée. C'est tout, et c'est exquis. Quel dessin souple et élégant ! Quelle finesse, en particulier, dans les plis des vêtements dont la richesse s'harmonise si bien avec la simplicité de la composition ! L'autre

[1] Dumont, *les Cér. de la Gr. pr.*, t. I, p. 364, pl. VIII ; t. II, p. 87. Sur une œnochoé à figures rouges.

scène[1] est du même goût; elle a la même grâce familière. On pare une fiancée; ses parents et ses amies lui apportent, pendant qu'on la coiffe et qu'on l'habille, leurs cadeaux composés de colliers, de fleurs, de coffrets, de vases. Rien de plus pur que ce fin profil de la jeune femme assise sur un tabouret; rien de plus chaste que ces longues tuniques tombantes, aux plis pressés, de celles qui la servent.

Cependant la mort est venue; nous sommes maintenant auprès d'un tombeau. Au pied d'une stèle élégante[2], deux génies ailés vont déposer dans la fosse ouverte le corps d'une jeune femme. « Voyez avec quelles précautions délicates, avec quelle pieuse sollicitude les deux génies portent leur fardeau, avec quel soin ils le soutiennent..... Aussi bien ce n'est pas un corps rigide et inerte qu'ils tiennent; la jeune femme semble vivante. Pensive et recueillie, le regard rêveur, elle s'abandonne avec une grâce pudique et chaste aux mains des deux porteurs; les lignes de son corps ont toute la souplesse de la vie[3]. »

Tout se trouve dans les vases attiques, depuis le simple croquis rapidement enlevé en deux ou trois traits, jusqu'à ces riches compositions où l'or et les couleurs rehaussent le dessin. Il n'y a rien de plus intéressant que ces dernières. N'est-il pas curieux, en effet, de voir comment un goût si sobre a cherché néanmoins à enrichir la simplicité un peu nue du trait; comment il a répandu quelques tons, ici, tempérés, là, brillants, pour varier l'aspect monochrome des figures? Des jaunes, des bleus, des rouges et des verts légers, distribués en teintes plates, prêtent de la vie au dessin sans nuire à sa gravité; avec ces colorations, discrètement ménagées, le lieu de la scène et les personnages s'animent. Certains détails des vêtements et quelques ornements relevés par

[1] Dumont, *les Cér. de la Gr. pr.*, t. I, pp. 364 et suiv., pl. IX. Sur une pyxis à figures rouges. — [2] Id., *Ibid.*, t. I, p. 388, pl. XXVII-XXVIII. Sur un lécythe blanc. — [3] Collignon, *Hist. de la Cér. gr.*, p. 232.

l'or achèvent de donner du brillant à l'ensemble. Grâce à l'emploi de ces ressources qui, avec le dessin, concourent à l'expression, les lécythes attiques, seuls entre tous les vases, peuvent nous donner une idée des habitudes des peintres grecs dans le choix et l'harmonie des couleurs.

Un des plus intéressants spécimens de ce genre de vases est le lécythe publié par Raoul Rochette[1]. Il offre une composition d'un goût exquis. C'est un groupe de trois femmes. Celle qui occupe le milieu est assise sur les degrés d'un tombeau, dans une attitude qui exprime la douleur. Elle a les cheveux épars. Elle porte sa main gauche vers sa tête qui est doucement inclinée, et sa droite vers le haut de sa poitrine : maintien discret qui respire une affliction pleine de dignité. De chaque côté d'elle sont deux autres femmes qui semblent s'associer à sa douleur, toutes deux debout, avec le même port de tête, la même expression calme et profonde, le même regard recueilli dans la pensée de la mort ; toutes deux portant chacune une corbeille ornée de bandelettes pendantes où sont placés des vases funèbres. La beauté grave de l'attitude, la modération du geste, la noblesse des longues tuniques, tout éveille une impression de religieuse mélancolie. Quel goût parfait de dessin ! Quel style pur ! Mais l'intérêt particulier que présente cette composition, c'est que le dessin y est relevé par la couleur. Des bleus, des verts, des violets, d'une qualité exquise, parent deux figures, tandis que la troisième est revêtue de tons riches et éclatants. De larges teintes de bistre répandues çà et là contribuent à fondre toutes ces nuances : c'est fin, harmonieux, suave. M. Dumont cite un autre lécythe publié par Heydemann[2], qui représente une femme vers laquelle s'approchent une servante et une canéphore. Comme dessin, il n'y a rien de plus beau et de

[1] Raoul Rochette, *Peint. antiq. inéd.*, p. 415, pl. VIII, IX, X et XI. — [2] Dumont, *les Cér. de la Gr. pr.*, t. II, p. 25 ; Heydemann, pl. XII, fig. 12.

plus délicat ; mais au trait s'ajoute encore ici le charme de la couleur, la draperie du personnage principal étant nuancée de rose, et la tunique de la jeune fille, de tons sombres. « C'est en partie dans l'harmonie des teintes qu'est le mérite de ce vase. »

L'art attique ne s'est pas borné aux couleurs pour donner plus d'agrément au dessin ; il a encore demandé à l'or son brillant pour le rendre plus riche. L'or rehausse les ornements des femmes, les bijoux, les bracelets, les boucles d'oreilles, les perles, tous les petits reliefs. Il marie son éclat à celui des couleurs pour composer d'éclatantes décorations de vases. Sans perdre les qualités qui lui sont propres, ceux d'une fine raison, le génie attique emprunta à l'imagination son coloris. L'usage en fut d'abord discret : quelques points brillants sagement distribués relevèrent le dessin ; puis, peu à peu, l'or prodigué envahit la composition, y sema un luxe inusité, broda tous les ornements, fit étinceler toutes les saillies, et le goût, d'abord si pur, commença à s'altérer. Cette richesse, voisine de la profusion, se remarque dans une composition qui représente une réunion de femmes et d'Éros[1], beau spécimen des décorations polychromes, mais où l'on signale avec raison le premier indice d'une décadence prochaine. Car si, pour la beauté de l'ordonnance, la dignité des attitudes et la noblesse sculpturale des draperies, ce vase est comparable aux plus belles productions du génie attique, il annonce déjà, par une excessive prodigalité d'ornements, un goût raffiné. L'or reluit en effet partout, sur les larges ceintures, sur les bandelettes, sur les colliers, les bracelets, les ailes des Éros ; et à ce scintillement se mêlait primitivement la splendeur des draperies, revêtues de couleurs brillantes, dont on reconnaît aisément la trace. Évidemment, la mesure a été dépassée. Où sont cette simplicité élégante et cette grâce parfaite, ennemies

[1] Dumont, *les Cér. de la Gr. pr.*, t. I, p. 391, pl. XXXVIII-XXXIX ; t. I, p. 56.

de tout luxe et de tout effort, dont les vases que nous avons cités en premier lieu nous ont offert le charmant modèle? C'est cette grâce, l'âme du génie attique, qu'Apelle a possédée dans sa suprême perfection.

VI

La grâce est la qualité suprême d'Apelle. — Elle manque à Protogène. — La *Vénus Anadyomène* en offre le modèle. — Perfection du dessin d'Apelle. — Ce grand artiste s'attache au portrait.

Apelle[1] était né à Cos, île de la mer Égée, voisine de la côte de l'Asie-Mineure, célèbre par diverses industries élégantes, par ses vases, par sa pourpre et surtout par ses étoffes de soie, gazes légères, tissus transparents dont se paraient volontiers les courtisanes. Lorsqu'il entra dans l'atelier du maître sicyonien Pamphile, il avait déjà reçu les leçons d'Éphore, un peintre d'Éphèse. Formé par cette double éducation, son talent devint une expression complète du génie grec, puisque, dans une unité harmonieuse, il fondit les qualités du génie ionien et celles du génie dorien, corrigeant les grâces un peu molles de l'un par la forte discipline de l'autre.

Ce qui distinguait surtout le pinceau d'Apelle, c'était la grâce[2], cette grâce divine qui inspirait à l'artiste un légitime orgueil. Il la regardait comme le plus beau privilège de son talent. Il avait étudié tous les grands peintres de son temps; il admirait leurs ouvrages, et, avec une remarquable candeur, se reconnaissait inférieur à quelques-uns pour telle ou telle qualité. Mais, tout en comblant les autres d'éloges, il

[1] Vers la CXII^{e} Olymp., 331 av. J.-C. — [2] *Præcipua ejus in arte venustas fuit.* Pline, *N. H.*, XXXV, 10, 36.

disait qu'il leur manquait cette grâce qui était à lui; qu'ils possédaient tout le reste, mais que, pour cette partie seule, il n'avait point d'égal.

Poursuivi par cet idéal, Apelle l'avait sans doute réalisé dans une figure que renfermait l'odéon de Smyrne : c'était Charis, la grâce elle-même, qu'il avait représentée. Mais son chef-d'œuvre en ce genre était la *Vénus Anadyomène*. Nul doute que le coloris de cette figure ne fût ravissant. Mais ce qui semble l'avoir rendue si illustre, c'étaient surtout la grâce de l'attitude et la beauté du dessin. En effet toutes les charmantes épigrammes qui la célèbrent, muettes sur la coloration, louent surtout la pose : ces bras élevés jusqu'à la hauteur des joues, ces mains brillantes de jeunesse, ces doigts délicats qui soutiennent et pressent les boucles de la chevelure pour en faire sortir l'onde écumante, ce beau corps enfin, si chaste dans sa nudité :

« Cypris, qui préside à l'hymen heureux, sortait du sein de sa mère, encore couverte d'une écune frémissante. Apelle l'a vue et a représenté sa ravissante beauté. Non, ce n'est pas une peinture : c'est une réalité vivante ! avec grâce de ses doigts délicats, elle presse ses cheveux ; avec grâce dans ses yeux brille un calme et doux désir; jeune, le sein, comme un beau fruit, s'arrondit. Minerve elle-même et l'épouse du roi des dieux vont dire : « Jupiter, nous sommes vaincues[1] ! »

Écoutons cet autre poète :

« Lorsque Cypris, la chevelure toute ruisselante de l'écume des mers, s'éleva, nue, au-dessus des flots pourprés, c'est ainsi que, près de ses blanches joues, elle tint dans ses mains les tresses de ses cheveux et en exprima l'onde de la mer, laissant voir seulement ce que permet la pudeur, son sein nu. Ah ! si la déesse est si belle, qu'il soit troublé le cœur de Mars[2]. »

On peut se demander comment Apelle avait conçu cette

[1] *Anthol. gr.*, I, 164, 41. — [2] *Ibid.*, II, 237.

figure idéale? C'était une vision poétique de son esprit, mais qui s'était élevée du sein même de la réalité. On racontait qu'un jour, à Eleusis, pendant la célébration des mystères, on avait vu un étrange spectacle. Devant toute la Grèce assemblée, une femme, la courtisane Phryné, avait paru sur le rivage de la mer; et là, pour offrir sa beauté aux regards d'un peuple artiste, confiante, elle avait dépouillé ses vêtements et délié les boucles de ses cheveux, puis s'était avancée, nue, au milieu des flots bleus, sous les rayons d'une resplendissante lumière. Pendant que toute la Grèce, ravie, applaudissait, le grand artiste, qui était présent à cette scène, contemplant en silence cette belle figure s'était senti ému, et, dans son imagination inspirée, avait entrevu soudain un type, encore plus éclatant, de grâce souveraine. Et c'est ainsi qu'Apelle créait, empruntant à la nature les éléments de son œuvre, mais y ajoutant ces traits de beauté divine qu'il ne pouvait voir que dans sa pensée.

C'était aussi une merveille d'élégance que ce cheval dont un ancien nous a laissé une si fine esquisse, et c'était encore dans le mouvement général que résidait la principale beauté. On voyait en effet l'animal enlevé par un superbe élan, les pieds frappant l'air, le col haut et fier, les oreilles droites, comme s'il arrivait du champ de bataille, révélant par le feu et la vivacité de ses yeux l'ardeur de la course qui l'emportait[1].

Ainsi, la grâce d'Apelle brillait surtout dans le dessin. Sa main avait acquis dans cette partie de l'art la perfection suprême. Elle était arrivée, par la continuelle pratique du crayon, à une sûreté, à une souplesse, à une fermeté extraordinaires. Du reste, Protogène ne le cédait pas à Apelle pour la dextérité du pinceau; et un jour une piquante émulation s'éleva entre ces deux illustres dessinateurs. Ce que Pline raconte à ce sujet est à peine croyable.

[1] Dion Chrys., *Orat.*, 63, 4.

« Protogène résidait à Rhodes. Apelle, ayant débarqué dans cette île, fut avide de connaître les ouvrages d'un homme qu'il ne connaissait que de réputation ; incontinent il se rendit à l'atelier. Protogène était absent, mais un grand tableau était disposé sur le chevalet pour être peint, et une vieille femme le gardait. Cette vieille répondit que Protogène était sorti, et elle demanda quel était le nom du visiteur : « Le voici », répondit Apelle ; et, saisissant un pinceau, il traça avec de la couleur, sur le champ du tableau, une ligne d'une extrême ténuité. Protogène de retour, la vieille lui raconte ce qui s'était passé. L'artiste, dit-on, ayant contemplé la délicatesse du trait, dit aussitôt qu'Apelle était venu, nul autre n'étant capable de rien faire d'aussi parfait. Lui-même alors, dans cette même ligne, en traça une encore plus déliée avec une autre couleur, et sortit en recommandant à la vieille de la faire voir à l'étranger, s'il revenait, et de lui dire : « Voilà celui que vous cherchez. » Ce qu'il avait prévu arriva : Apelle revint, et, honteux d'avoir été surpassé, il refendit les deux lignes avec une troisième couleur, ne laissant plus possible même le trait le plus subtil. Protogène, s'avouant vaincu, vola au port chercher son hôte[1]. »

Ce récit a paru une fable ; mais les détails dont Pline l'accompagne en garantissent l'authenticité. Car il ajoute qu'on avait jugé à propos de conserver à la postérité ce panneau admiré de tout le monde et surtout des artistes ; qu'il se voyait dans le palais de l'empereur, sur le mont Palatin, où il périt, détruit par un incendie qui, de son temps, consuma ce palais ; que lui-même s'était arrêté jadis devant ce tableau qui, dit-il, ne contenait rien dans son vaste contour que des lignes échappant à la vue. Il paraissait comme vide au milieu de plusieurs excellents ouvrages, mais attirait le regard par cela même, et était plus renommé que tout autre morceau. Tant de renseignements précis ne peuvent laisser aucun doute sur

[1] Pline, *N. H.*, XXXV, 10, 81-84, trad. de Littré.

la sincérité de Pline. Il faut donc voir, dans cet assaut plein de fantaisie que se livrèrent un jour deux grands artistes, une preuve curieuse de l'extrême dextérité de main à laquelle les avait conduits une longue pratique de leur art. Michel-Ange pensait que ce trait était le contour de quelque belle figure. Il ne nous semble pas possible d'en douter. Si c'eût été une simple ligne droite, comme on l'a souvent cru, comment expliquer toutes les circonstances mentionnées par Pline, ce panneau attirant tous les regards et excitant une admiration générale. On n'a pas assez remarqué que l'expression dont se sert cet écrivain [1] ne veut pas simplement dire « tracer une ligne » ; c'est celle qu'il emploie un peu plus loin lorsqu'il dit qu'Apelle ne laissait pas passer un seul jour sans dessiner.

Apelle, en effet, quelque occupé qu'il fût, exerçait sans cesse son crayon et sa main ; jamais il ne manquait à cette habitude. Comment alors s'étonner de la beauté de cette ligne qui traduisait la forme avec une perfection souveraine? Nous nous expliquons très bien l'enthousiasme de cet amateur que Pétrone introduit dans une galerie de tableaux et qui tombe en extase devant des œuvres d'Apelle : « J'arrivai, dit-il, dans cette merveilleuse salle. J'y vis des Zeuxis que n'avait pas encore vaincus l'injure de la vétusté, et des Apelle devant lesquels je me suis prosterné. C'était admirable, ajoute-t-il, de voir le dessin de ces maîtres, cette rigueur et cette précision de contours si purs, si exacts. Non! ce n'était plus le portrait du corps, c'était celui de l'âme[2] ! »

Habile dessinateur, Apelle abandonna les grandes compositions pour s'attacher au portrait. Il était très adroit à saisir le caractère d'une figure et à en démêler les lignes principales, qu'il esquissait d'un crayon alerte, comme il fit ce

[1] *Ducere lineam.* — [2] Pétrone, *Satyr.*, 84 : *tanta subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem præcisæ, ut crederes etiam animorum esse picturam.*

jour où, en présence d'Alexandre et de ses courtisans, armé d'un charbon qu'il avait saisi au foyer, il n'eut besoin de jeter sur un mur que deux ou trois traits pour faire apparaître soudain l'image du bouffon du roi que tous reconnurent. Mais l'art du portrait est un art très difficile; le modèle ne réclame pas seulement la ressemblance, il veut être flatté; et si c'est un grand personnage, son exigence en est d'autant plus impérieuse. Pour satisfaire sur ce point ceux qui posaient devant lui, Apelle avait des ressources infinies. Il idéalisait ses figures, et s'il y avait quelque trait qu'il ne pût embellir, il le déguisait. Ainsi fit-il, par exemple, pour le portrait d'Antigone, un des généraux, et plus tard un des successeurs d'Alexandre. Antigone était borgne; il ne fallait pas songer à reproduire cette difformité. Par une disposition habile, Apelle présenta de trois quarts la figure de son modèle et déroba ainsi au regard ce qu'elle avait de choquant; « de la sorte ce qui manquait réellement à la personne semblait ne manquer qu'à la peinture ». Du reste, le sculpteur Lysippe ne s'était pas montré moins ingénieusement habile dans la manière dont il avait conçu un portrait d'Alexandre. Tout le monde sait que ce prince penchait légèrement la tête, défaut que tous ses courtisans s'étaient empressés de copier pour lui être agréables. Lysippe, imitateur scrupuleux de la nature et qui reprochait à Apelle lui-même ses petites infidélités, devait nécessairement retracer cette attitude. Que faire? Il représenta effectivement Alexandre avec cet air de tête, le regard un peu tourné en haut, comme l'avait son modèle, mais il sut si bien disposer la tête et donner au regard une telle expression de fierté que le héros semblait menacer l'Olympe et s'écrier en apostrophant Jupiter :

« A moi la terre; ô dieu, je te laisse le ciel. »

vers que quelqu'un inscrivit au bas de la statue; et c'est ainsi que, grâce à l'habileté de l'artiste, un défaut de la nature se trouvait transformé en une beauté de l'art.

Apelle avait atteint la perfection de son art. Au charme il avait su joindre la noblesse et se garder de toute afféterie; bien supérieur en cela à son contemporain Nicophane qui, comme lui, avait un talent fin et élégant, et, comme lui, se distinguait tellement par la grâce que peu lui étaient comparables, mais qui, pour l'élévation du style et ce que Pline appelle « le cothurne de l'art », restait bien loin derrière ce grand artiste.

VII

Les belles traditions du dessin se maintiennent chez les artistes grecs, même à l'époque de la décadence. — Exemples : peintures de la Farnésine, d'El-Faiyoum et d'Herculanum. — Analyse de trois peintures d'Herculanum : science admirable de la composition.

Ce qu'il y a de remarquable, c'est que les grandes traditions du dessin se maintinrent, dans l'antiquité, pendant bien des siècles après la belle époque. Les révolutions de l'art ne modifièrent pas les principes. Les sujets préférés par les artistes et le public eurent beau changer, le style resta le même. Il arriva même un jour où l'art grec, renonçant à la grande peinture, adopta les petits sujets. Aux représentations des scènes mythologiques et historiques succédèrent celles de la vie familière et domestique. Pyréicos[1] inaugure les tableaux de genre; il peint des boutiques de barbiers et de cordonniers; il cultive aussi la nature morte, les fruits, les légumes, tout ce qui relève de la cuisine. Il y excelle, il ravit les amateurs, qui se disputent ses petits tableaux; les grandes œuvres se vendent moins bien que ses plus humbles productions; il y a

[1] Pline, *N. H.*, XXXV, 10, 37.

du talent et cela suffit. Pline rend hommage à l'habileté de Pyréicos, mais il la trouve mal employée. Ce choix de petits sujets est, selon lui, une décadence de l'art; l'artiste a abaissé son talent. D'autres peintres, cependant, suivent ce mouvement de la mode. Le goût public n'exigeant plus les œuvres élevées, Calliclès et Calathès font également des ouvrages de dimension très restreinte. Ce dernier traite des sujets empruntés à la comédie. Socrate est aussi un artiste qui a la vogue; c'est un peintre d'esprit. Un de ses tableaux intitulé *Ocnos* offre un personnage qui tresse une corde de joncs qu'un âne ronge à mesure. Avec les petits sujets, le grotesque et la caricature font leur apparition. Déjà un contemporain d'Apelle, Antiphile, représente un personnage ridicule sous le nom de Grylle et fonde un genre; toutes les représentations semblables sont appelées des « Grylles[1] ». Un élève d'Apelle, Ctésiloque, aborde la peinture burlesque. Un de ses tableaux montre Jupiter accouchant de Bacchus. Le dieu, ceint de la mitre, était figuré saisi des premières douleurs et gémissant comme une faible femme; autour de lui s'empressaient les déesses jouant le rôle de sages-femmes[2].

Voilà donc où en était venu ce grand art des Polygnote, des Euphranor et des Apelle. Mais si la conception s'était abaissée, gardons-nous de croire que le dessin avait faibli. Il avait gardé ses hautes qualités; et nous en avons pour preuve, à défaut de textes précis, toutes ces charmantes figurines en terre cuite, trouvées en si grand nombre dans les nécropoles de Tanagre, qui, tout en représentant, elles aussi, des personnages empruntés à la vie domestique, sont cependant d'un si beau style. Quel mélange piquant que celui de cette vérité familière avec la noblesse des formes et des attitudes! C'est la naïveté de la nature prise sur le fait; et c'est, en même temps, la plus haute dignité de l'art. Tout dans les lignes,

[1] Pline, *N. H.*, XXXV, 10, 37. — [2] Id., *Ibid.*, XXXV, 11, 40.

dans les proportions et dans les contours est calculé selon les lois du dessin de la plus belle époque. Elles ont grande tournure ces femmes occupées de soins vulgaires; telle d'entre elles, haute et svelte, qui, s'inclinant, est prête, d'une main, à rajuster la chaussure de son pied gauche, étend l'autre bras avec un noble geste, celui de quelqu'un qui repousse ou appelle ou commande[1]. C'est le crayon de Polygnote ou d'Apelle qui a dessiné ces figures et traité ces draperies aux plis si grands et si beaux; c'est le canon de Lysippe qui a réglé les proportions élancées de ces corps. Ce grand goût de dessin se retrouve jusque dans les grotesques; et rien n'est plus curieux que ce contraste de la trivialité des formes associée à la largeur du style. Nous nous souvenons d'en avoir vu un intéressant exemple dans un groupe qui représente Hercule soulevant Antée[2]. La jambe de celui-ci repose sur la cuisse droite du héros où elle trouve un point d'appui. Il est vu de face, la tête un peu inclinée. Son ventre gonflé, sa bouche béante, ses yeux ronds exprimant l'angoisse de l'étranglement, tout est traité dans un sentiment caricatural. Hercule ouvre aussi la bouche, mais comme un homme qui a la poitrine pleine d'un souffle puissant dépensé dans un suprême effort.

Partout où, dans le monde ancien, se rendent les artistes grecs, ils apportent avec eux ces belles traditions de dessin. Les curieuses découvertes faites en 1879, à Rome, dans les fouilles exécutées sous les jardins de la Farnésine, et, en Égypte, en 1887, dans une nécropole d'El-Faiyoum, en sont la preuve. Des deux côtés, les peintures trouvées se rapportent environ au premier siècle de l'ère chrétienne. Sur des points si différents, c'est la même science et le même goût. Sur les parois d'une habitation romaine enfouie sous le sol et remise au jour sont figurés de petits cadres dans lesquels un artiste a représenté des sujets de quelques personnages. Les

[1] Figurine de la collection Lécuyer. — [2] Id.

figures sont tracées sur fond blanc, au trait rouge, noir ou bistré, avec des teintes plates rehaussant des portions de draperies ; système de décoration des lécythes blancs d'Athènes qu'on est bien étonné de retrouver là exactement conservé et reproduit. Ce sont pour la plupart des figures de femmes se livrant à diverses occupations de la vie ordinaire, parmi lesquelles on remarque surtout une fileuse d'un goût parfait. « Avant d'avoir vu ces peintures, dit M. Fr. Lenormant, je ne me serais jamais imaginé qu'au temps où il faut nécessairement en placer l'exécution, il y eût encore des gens en possession de ce dessin grec au simple trait, si net, si pur, si hardi, si sûr de lui-même, que l'on eût été disposé à croire s'être perdu après la grande époque hellénique[1]. »

A El-Faiyoum, même surprise réservée aux connaisseurs[2]. Sont-ils antiques ou modernes ces portraits, « ces gracieuses têtes de jeunes femmes ou de jeunes filles, aux grands yeux, aux longs cils, à l'ovale fin, à la bouche souriante ou sérieuse, ces visages d'hommes au teint bruni, tous empreints d'un caractère personnel, tous animés d'une expression intense[3] » ? N'est-ce pas une tête d'Hébert que celle de cette jeune fille au regard doucement rêveur et mélancolique[4] ? Et dans celle de cette femme vieillie par la maladie, quel beau caractère ! Comme la souffrance et la tristesse se lisent dans ces yeux cernés, dans cette figure creusée et ravagée[5] ! « Dans leur ensemble, par les qualités du modelé, du ton, de la fermeté du dessin, de l'expression surtout, ces portraits justifient tout ce qu'on devait espérer de la peinture grecque[6]. »

Enfin à Herculanum et à Pompéi, nous retrouvons encore

[1] Fr. Lenormant, *Gaz. Arch.*, t. VIII, pp. 98 et suiv. — [2] Portraits antiques découverts dans une nécropole d'El-Faiyoum, à Rubaijet (l'ancienne Kerké), en Égypte, en août 1887. — [3] Article du *Temps*, 4 juin 1889. — [4] Voyez ce portrait, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1er février 1889, p. 169. Voyez un autre portrait de jeune fille, *ibid.*, 1er mai 1889, p. 439. — [5] *Rev. arch.*, juin 1889, p. 303, pl. XIII. — [6] Article du *Temps* déjà cité.

de beaux vestiges de ce grand art dont nous poursuivons l'histoire. Presque tous les sujets de peintures que nous offrent les cités campaniennes sont riants et gracieux ; la tragédie avec ses épisodes émouvants en est absente. Il ne pouvait en être autrement. Qui ne comprend en effet que ces peintures destinées à la décoration de villes tout entières vouées au culte du plaisir devaient présenter partout l'image de la volupté ? Elles étaient faites pour égayer les habitations dont elles ornaient les parois, pour contribuer au luxe, pour flatter agréablement les sens et inviter à jouir de la vie, mais non pour produire sur l'esprit des spectateurs une impression sérieuse et profonde. La fantaisie beaucoup plus que la réalité est leur domaine. Là même où il semble qu'elles dussent être, avant tout, pathétiques, elles ne cessent pas d'être aimables. La plupart du temps, elles représentent des scènes variées de l'amour : c'est Mars et Vénus groupés et animés d'une douce ivresse ; c'est Ariadne délaissée par Thésée ; c'est Andromède, la gracieuse vierge, délivrée par Persée déliant les nœuds cruels qui l'attachaient au rocher ; c'est Endymion endormi visité par Diane ; c'est Hylas qui, allant remplir son urne, est entraîné au fond des eaux par les nymphes amoureuses ; c'est enfin Narcisse, le bel adolescent, assis sur un rocher, et, doucement incliné, contemplant dans le miroir d'une onde claire son image dont il s'est épris. Rien donc dans ces tableaux, à part quelques exceptions, qui rappelle la grande peinture, la peinture religieuse et héroïque, les drames de la passion et de la guerre. C'est un art efféminé, où il entre beaucoup de manière et parfois de mièvrerie. Mais dans cette déchéance même, quelle grandeur encore ! Que de belles réminiscences du dessin des maitres ! On peut relever bien des faiblesses et des incorrections dans un grand nombre de ces peintures, mais, dans tant d'autres, combien n'y a-t-il pas à admirer !

On est embarrassé, quand on veut parler de ces tableaux d'Herculanum et de Pompéi, tant il y en a qui sollicitent

votre attention et votre choix. Bornons-nous à en citer trois, qui semblent avoir conservé intactes les traditions du grand art et qui montrent comment la science du dessin et de la composition, le principal objet de cette étude, brillait encore dans cet âge de décadence : nous voulons parler du *Centaure Chiron enseignant à Achille à jouer de la lyre*[1], du *Thésée vainqueur du Minotaure*[2] et d'*Ariadne abandonnée*[3]. Quelle tête d'un beau caractère que celle du centaure, avec ce front creusé de rides, ces joues que sillonnent des plis profonds, ces sourcils contractés sous lesquels l'œil se cache, cette barbe épaisse qui couvre le menton ! tout cela a une mâle expression de virilité. Il est là, reposant sur ses jarrets de derrière, le buste haut et droit. Une branche de feuillage ceint ses cheveux, et une peau de bête, négligemment nouée au-dessous du cou, pend derrière le dos, laissant nus une épaule robuste et un torsé vigoureux qui s'implante dans le poitrail d'un cheval. A ces formes puissantes l'artiste a opposé le corps svelte et gracieux d'un adolescent debout au côté gauche du centaure, qui l'entoure de ses bras énormes et le domine de sa haute stature. Le contraste est magnifique ; mais l'effet obtenu est plus beau encore. Car, qui ne croirait d'après cela que Chiron est le personnage dominant de la composition ? Il n'en est rien ; et c'est ici qu'il faut admirer cet art que ses savants calculs rendent maître absolu de notre esprit et de nos yeux, qui ne voient que ce qu'il lui plaît de leur montrer. Oui, le colosse s'efface devant le frêle éphèbe. Chez celui-ci, les formes sont si choisies, les contours si nobles, les proportions si élégantes qu'un si beau corps, d'un tel éclat et d'un tel relief, ravit toute notre attention. Seul, Achille apparaît, tandis que Chiron, placé presque dans la pénombre, est sacrifié.

[1] *Le pitt. ant. d'Ercol.*, t. I, tav. VIII ; *Herculanum et Pompéi*, Didot, t. II, 2e série, pl. 3. — [2] *Le pitt. ant. d'Ercol.*, t. I, tav. V ; *Hercul. et Pomp.*, Didot, t. II, 2e série, pl. 2. — [3] *Le pitt. ant. d'Ercol.*, II, tav. XVI ; *Hercul. et Pomp.*, Didot, t. II, 2e série, pl. 33.

La seconde composition, celle de *Thésée vainqueur du Minotaure*, nous présente les mêmes qualités de dessin et d'ordonnance. Le lieu de la scène est l'entrée du labyrinthe. Le héros est debout au milieu du tableau, calme et majestueux, dans la rayonnante sérénité de son triomphe. Il est nu, de formes robustes, de taille haute. Sa main droite tient le bâton noueux qui lui a servi à abattre son adversaire, le Minotaure. Celui-ci gît à ses pieds, terrassé. Il se montre dans un raccourci plein d'audace. Sa tête de taureau se renverse sur le bord inférieur du cadre, dans un angle obscur, tandis que celle de Thésée monte jusqu'au bord supérieur : disposition habile qui rend plus éclatant l'abaissement du vaincu anéanti devant son vainqueur. Ici encore, c'est d'une opposition bien entendue que l'artiste a tiré toute la force de sa composition. Quel saisissant contraste, en effet, entre cette tête du monstre, noyée dans l'ombre, et ce visage, noble et lumineux, du héros ; entre cette poitrine charnue, renflée de muscles, et ces beaux membres d'un modelé si élégant ; entre ce torse enfin brisé par un raccourci et ce corps qui se développe largement dans la riche ampleur de ses formes ! Mais il ne suffisait pas de peindre le victorieux ; il fallait encore montrer le libérateur. Autour du héros sont placés, dans des poses naïves et pleines de grâce, les adolescents que son bras a sauvés de la mort. L'un de ces éphèbes embrasse sa main droite qu'il lui abandonne, l'autre se prosterne à ses genoux ; une jeune fille touche religieusement sa massue. Ils sont disposés avec art, à droite, à gauche, sur le premier et sur l'arrière plan. Comme tout cela est parfaitement entendu ! Quelle science de la composition ! Pour achever cet ensemble, dans le haut du tableau, une divinité, sans doute celle qui a présidé à la victoire du héros athénien, est assise avec un carquois sur l'épaule, un arc et une flèche à la main.

Voici le troisième tableau. Il représente Ariadne abandonnée par Thésée dans l'île de Naxos et consolée par Dionysos :

Ariadne dort paisible, étendue sur une couche, le bras droit replié autour de la tête que soutient un coussin, le gauche, reposant mollement. Son beau corps est à demi nu; nus aussi sont les pieds qui se dégagent d'une ample draperie dont toute la partie inférieure du corps est enveloppée, tandis que l'autre, découverte, se montre aux regards. La tête est ceinte d'une bandelette, le cou paré d'un collier; et des bracelets ornent les deux bras. Une tente aux plis élégants, disposée au-dessus d'Ariadne, protège son doux et profond sommeil.

Cependant Dionysos s'avance couronné de pampres et de raisins, et chaussé de cothurnes qui montent à mi-jambe. Une longue draperie rouge, descendant de l'épaule droite jusque vers la terre, flotte par derrière et laisse nu tout le devant du corps. Le dieu est légèrement porté en avant par un mouvement gracieux, la main gauche un peu relevée avec un geste de surprise amoureuse, et l'autre posée sur l'épaule du vieux Silène qui, debout, à sa droite, tient le thyrse. A gauche, un Éros attire doucement l'adolescent en lui montrant la jeune femme endormie dont Pan soulève le vêtement.

Tels sont les personnages du premier plan. Au fond, vers la partie supérieure du tableau, et du côté opposé à la tente apparaît le cortège de Dionysos entrevu derrière d'âpres rochers. Ce sont les bacchantes qui approchent, l'une vue à mi-corps, portant sur sa tête la corbeille mystique, les autres dont les bustes se montrent à peine. Une double flûte qui est aux lèvres d'un satyre se détache d'une manière pittoresque au sommet du groupe. Il y a un dernier personnage, un satyre, dont on aperçoit la tête à gauche, derrière un roc sur lequel il s'appuie d'un bras, contemplant sans être vu la scène qu'il a sous les yeux.

Si le détail plaît au regard, l'ensemble charme la raison. Quelle entente supérieure de la composition, et comme l'ordonnance générale est savante ! Groupes habilement disposés,

lignes élégantes, parfait équilibre, tout décèle un art profond. Et d'abord quelle admirable unité ! C'est Ariadne le centre de la composition ; c'est vers elle que Dionysos s'avance, elle que Pan découvre, elle qu'admire Silène, elle que l'Éros désigne de la main au dieu qu'il guide. Étendue dans une pose gracieuse, elle ravit tous ces regards fixés sur elle. Tandis que les yeux de Silène et de Pan expriment la lubricité, ceux du divin adolescent, doucement baissés, révèlent le ravissement de la passion. Époux triomphant, il domine toute la composition. Il est beau, lui aussi, dans sa brillante nudité, avec cette taille jeune et souple, cette attitude doucement animée et ces deux bras qui s'ouvrent déjà pour les caresses de l'amour.

Les contrastes ne sont pas moins heureux dans la disposition générale. Les deux figures de Silène et de Pan s'opposent admirablement à celles de Dionysos et d'Ariadne. Les formes rudes de l'un rapprochées de ce beau corps aux lignes mollement ondulées et aux suaves contours, son pied de bouc, hérissé et velu, opposé aux chairs délicates, ce front cornu et ridé, ces cheveux crépus que perce une oreille bestiale, ces traits lascifs enfin, tout fait ressortir la beauté dont il découvre le voile. Silène, de son côté, gros et trapu, avec ses membres lourds, son ventre épais, sa tête sénile, fait valoir tout ce qu'il y a de fin dans la svelte figure du dieu adolescent.

Il n'est pas jusqu'aux têtes des bacchantes qu'on aperçoit dans le fond qui ne soient disposées avec art selon les principes de l'arrangement pittoresque. Mais ce qui nous touche surtout, c'est ce qui est obtenu par cette unité et ces contrastes si bien ménagés, c'est la belle harmonie de l'ensemble, harmonie que rien ne trouble et qui se retrouve jusque dans le plus petit détail. Regardez les compositions qui représentent Ariadne, non pas endormie et sur le point d'être consolée à son réveil par l'amour d'un dieu, mais ne sortant de son sommeil que pour apercevoir à l'horizon le vaisseau parjure

qui la laisse seule et désolée sur un rocher nu, l'artiste a délié les cheveux de l'infortunée, et ce désordre sied bien au trouble de ses pensées et aux angoisses de son cœur. Mais ici, plus de deuil : tout doit rappeler et inspirer l'amour. Aussi la chevelure rassemblée avec goût sur le front ne laisse échapper que quelques boucles qui parent un cou délicat ; et c'est ainsi que dans les conceptions de l'art ancien tout est soumis aux lois d'une magnifique harmonie !

Après avoir parlé de la grande peinture, telle qu'elle se montre dans quelques compositions des cités campaniennes, ne faudrait-il pas aussi dire un mot des nombreux tableaux où la grâce remplace la gravité, où tout sourit à l'esprit et aux yeux? Quel est celui que n'a pas charmé un jour cette délicieuse composition dont le sujet est *La Marchande d'Amours?* Qui n'a pas admiré ces célèbres danseuses, si capricieuses dans leurs attitudes, et si aériennes? Et ces riants Éros qu'une imagination féconde a prodigués partout, qui ne les a suivis dans leurs jeux, dans leurs exercices variés, dans leurs espièglerie? De quel charme n'est pas leur coloris et leur dessin? Mais il est impossible de tout citer. Il nous suffit d'avoir montré, dans cette revue et ces analyses rapides, tout ce qu'il y avait encore de sève dans ce que Pline appelle pourtant « un art expirant ».

VIII

Conclusion. — Les peintres grecs ont été très forts dans le dessin ; ils en ont possédé les plus hautes parties.

Il résulte de tout ce que nous avons dit que les Grecs ont été d'admirables dessinateurs, et qu'en cela les peintres ne se distinguaient pas des sculpteurs. Les uns et les autres ont connu et pratiqué les lois du beau dessin. Peut-être n'est-il

pas inutile de résumer ici ces lois et de nous rendre compte ainsi en terminant de la perfection à laquelle étaient arrivés les artistes grecs dans cette partie de l'art. Le dessin étant la représentation de la forme, la première condition du beau dessin est l'imitation exacte de la nature. Sans la correction et la justesse des formes, il n'existe pas. Là, comme partout, la vérité est la loi suprême. Or, dans la représentation du corps de l'homme, la vérité, c'est la connaissance parfaite de sa structure générale et de ses divisions, c'est la fidélité à observer le mécanisme compliqué des os et des muscles, les formes, les positions, les directions différentes des uns et des autres, leurs agencements, le jeu des articulations, enfin les proportions exactes des divers membres entre eux et l'équilibre de la figure tout entière. Qui a mieux possédé que les Grecs cette science du corps humain? Qui a mieux connu ce corps, soit dans les grâces de l'adolescence, soit dans le déploiement de toutes les forces viriles? « C'est surtout le héros Corinthos qu'il faut regarder avec soin. Le torse de ce personnage est un chef-d'œuvre d'anatomie..... Si on considère les moindres parties de cette représentation, chaque contour, si faible qu'il soit, chaque incision témoigne d'une parfaite connaissance de la nature. Tous les traits qui dessinent le deltoïde correspondent à un muscle. L'artiste a indiqué, avec un scrupule minutieux, jusqu'à quel point descend chacun de ces muscles, leur longueur, leur position, leur force relatives. Il n'est pas un seul coup de burin qui soit donné au hasard. Pour la charpente osseuse, surtout pour celle des côtes, on s'en rend compte aisément; mais les plus délicates sinuosités des pectoraux, en particulier, les trois très petites courbes qu'on remarque sur les bords, sont conformes à la nature. Qu'on prenne une figure d'anatomie, qu'on la compare à notre miroir ; tous les traits de ce dessin ont un nom dans la science[1]. »

[1] Dumont, *les Cér. de la Gr. pr.*, t. II, p. 187 (Étude sur un miroir grec).

La seconde condition du beau dessin est tout intellectuelle; elle dérive de la constitution même de notre esprit qui, en imitant la nature, la soumet à ses propres lois. Écoutons les artistes : que disent-ils? « Il faut faire simple pour faire grand. » Ainsi, donner un grand aspect à tout ce qui est représenté, et, pour arriver à ce beau résultat, simplifier la forme, voilà le premier principe de l'art. De ce principe bien compris découlent toutes les importantes lois du dessin : la loi des masses et des larges plans, la loi du beau développement des lignes, celle de la subordination des parties au tout, des détails à l'ensemble, celle enfin de l'unité et de l'harmonie. Toutes ces lois ont en effet un principe commun qui est le fond même de notre intelligence : un besoin impérieux de l'ordre et de la clarté; et il n'y a que la simplicité qui conduise à la clarté et à l'ordre. C'est en considérant leur ensemble que l'on comprend la belle parole d'Aristote : « Le beau consiste dans la grandeur et dans l'ordre » ; parole qui n'est que l'expression la plus haute et la plus philosophique de ce que les artistes traduisent dans un langage plus familier.

Toutes ces lois, les peintres grecs les ont observées avec la dernière exactitude. Où chercher sinon dans leurs statues et leurs dessins des exemples de cette beauté des masses et des plans, de cet art d'agrandir les formes, de cette science qui ménage les contrastes pour faire valoir les surfaces et les lignes? Comme ils s'entendent, par exemple, à opposer la draperie au nu et de larges partis de vêtements à une trame serrée de petits plis! Dans les peintures des vases, un simple contour avec un ou deux traits jetés dans l'intérieur suffit quelquefois pour faire saillir une figure avec toute la plénitude de ses formes. A la justesse des lignes s'ajoute celle des proportions et des mouvements d'où naît le parfait équilibre. Qui est plus habile que Scopas ou Parrhasios, le premier, à l'aide du marbre, et le second, avec le secours des couleurs, à « poser un homme ou un dieu [1] », c'est-à-dire à établir un

[1] Hor., *Od.*, IV, 8, 4.

personnage dans une excellente assiette ? Sans ce talent, c'est en vain qu' « un artiste excelle à reproduire la finesse des ongles ou la souplesse des cheveux : il ignore l'art de créer un tout[1] ». Ainsi pensaient les Grecs. Mais ce n'était pas seulement dans la disposition d'une figure isolée qu'ils déployaient cette science, c'était surtout dans l'arrangement de plusieurs figures groupées ensemble. Chez eux, quelle science de l'ordonnance ! Le morceau le plus heureux, ils n'hésitaient pas à le sacrifier, s'il nuisait à l'unité. Nous avons trop souvent remarqué l'habileté des peintres grecs dans cet art de composer pour qu'il faille revenir sur ce point.

Aux beautés intellectuelles s'associe, dans le dessin, un autre genre de beauté : l'expression et le caractère. L'artiste accuse les traits essentiels, ceux qui traduisent avec force un sentiment et une pensée, qui donnent du relief à une figure. Or, quel dessin a été plus expressif que celui des Grecs ? C'est cette qualité qu'ils recherchaient surtout ; c'est elle qu'on admirait dans Polygnote, et, plus tard, tout particulièrement dans Aristide ; c'est par elle que brillaient, entre autres œuvres célèbres, le *Philoctète* de Parrhasios et la *Médée* de Timomaque, ces figures d'un si fort caractère.

Enfin, la dernière qualité du dessin, c'est la belle exécution. Une œuvre d'art ne doit trahir ni la peine, ni l'effort ; quelque labeur qu'elle ait coûté à son auteur, il faut qu'elle le déguise et qu'elle paraisse sortie spontanément de son imagination et de son pinceau. Il faut que la main semble libre et légère, qu'à la netteté, à la souplesse, à la fermeté du trait elle joigne un tour élégant. Après ce que nous avons remarqué dans le dessin des céramistes grecs, est-il nécessaire d'insister ici ? N'est-ce pas là leur première qualité, celle qu'admirent aujourd'hui tous les connaisseurs, ce trait si sûr et si prestement enlevé ? indice irrécusable de cette dextérité

[1] Hor., *Art poét.*, V, 32, sqq.

par laquelle se distinguaient les maîtres, de cette exécution brillante qui servait merveilleusement un dessin auquel Polygnote avait donné la grandeur, Parrhasios, la souplesse de la vie, Pamphile, une précision mathématique, Euphranor, la force, Apelle enfin la grâce — cette grâce si ravissante que, selon le peintre grec, « l'œuvre de l'artiste qui peut l'atteindre touche aux cieux[1] ».

[1] Ἡ χάρις, ἧς ὁ ἀνὴρ εἰ τύχοι ὁ πόνος αὐτοῦ τοῦ οὐρανοῦ ψαύσει.

CHAPITRE III

LA COULEUR

I

Histoire sommaire de la couleur dans la peinture antique. — Les principaux maîtres : Polygnote, Apollodore, Zeuxis et Parrhasios, Euphranor, Apelle. — Appréciation du coloris de certains peintres par la critique ancienne.

C'est sans doute une entreprise délicate que d'essayer de retracer l'histoire du dessin dans la peinture antique ; mais on le peut sans témérité. Nous avons tenté nous-même, dans l'étude précédente, d'en indiquer les grandes lignes ; il est possible d'entrer encore plus avant dans le sujet, de réunir et d'analyser plus d'exemples. Ici, les textes sont aidés par les monuments; ils se prêtent les uns aux autres une mutuelle lumière. Les vases peints bien classés et bien ordonnés nous laissent suivre de siècle en siècle les progrès de cette science du dessin qui a été la gloire de l'école grecque. Mais comment aborder l'histoire du coloris? Cette fois, les renseignements manquent presque complètement. Les textes sont rares, et quant aux monuments, leur témoignage est imparfait et surtout bien difficile à recueillir. D'abord, tandis que

nous avons des dessins qu'on peut rapporter à la belle époque de l'art, les peintures antiques que nous possédons appartiennent à la décadence. Ensuite, ces peintures qu'on exhume du sol s'altèrent en reparaissant au jour après tant de siècles. En effet, un archéologue distingué qui depuis de longues années suit attentivement les fouilles de Pompéi et étudie avec passion toutes les peintures qu'elles dégagent, M. W. Helbig, a reconnu que, parmi ces peintures, un très petit nombre survit à la découverte et se conserve grâce à des soins tout particuliers. Ces couleurs qui sortent fraîches et brillantes de la cendre où elles ont été si longtemps ensevelies, au premier contact de l'air et de la lumière, se détériorent et périssent en quelques années. C'était en 1863 qu'il avait commencé ses recherches; c'est en 1865 qu'il a publié son ouvrage; or, dans ce court intervalle, beaucoup de fresques qu'il avait étudiées dans les maisons de Pompéi s'étaient effacées, sans laisser d'autres traces que les dessins exécutés sous sa direction[1]. Il faudrait donc, à la rigueur, être là, sur les lieux, au moment où la peinture sort du sol, pour se faire une idée juste de son coloris.

Difficile à consulter, ce témoignage est encore incomplet. En effet, parmi les procédés dont usait la peinture antique, celui qui était le plus puissant et qui offrait à l'artiste les ressources les plus riches, l'encaustique, n'a pas été employé par les décorateurs des cités campaniennes. Tout atteste pourtant l'importance de ce procédé ; il était, par exemple, en usage pour les tableaux qui exigent le plus d'illusion, ceux de fleurs et d'animaux, où domine l'intérêt du coloris, moins nécessaire dans les compositions ennoblies par la présence des dieux et des héros. Il y a même eu toute une grande école de peintres à l'encaustique parmi lesquels se distinguaient les noms illustres de Pausias, d'Euphranor, de Nicias. Comment donc apprécier le coloris des anciens d'après les

[1] G. Perrot, *Rev. archéol.*, 21e vol., janv. 1870.

monuments, quand ceux-ci nous refusent tout éclaircissement sur une manière de peindre employée par les premiers maîtres, celle qui donnait les plus chaudes et les plus brillantes colorations?

Mais à côté des monuments, il y a les textes, quelques-uns déjà connus, d'autres moins remarqués jusqu'à présent; épars çà et là, ils peuvent être groupés et acquérir par là une valeur et une signification inattendues. D'autre part, une interprétation plus exacte et plus technique peut en augmenter l'intérêt et en tirer une lumière nouvelle. Quoique rien n'égale l'importance des premiers, les textes ont cependant sur eux un avantage : remontant à la belle époque, ils sont les seuls témoins du grand art; seuls, ils nous laissent entrevoir quelque chose des principes et de la pratique des maîtres. Pourquoi les négliger? Pourquoi ne pas demander, par exemple, à Aristote et à Platon ce qu'ils ont à nous apprendre sur la peinture antique? C'est ce que nous nous proposons de faire dans cette étude, relativement à la question de la couleur. Nous voulons, en particulier, appeler l'attention sur quelques passages d'Aristote qui nous semblent curieux. Ils paraissent, en effet, révéler chez les peintres anciens une connaissance profonde des lois du coloris. On y trouve, sinon l'exposition et le développement, du moins l'indication de certains principes qui sont la base de la science moderne, et que celle-ci est trop disposée à revendiquer comme son acquisition propre et comme sa conquête.

Mais avant d'exposer la théorie de la couleur chez les anciens, il ne sera pas hors de propos de jeter un coup d'œil sur son histoire. Quels ont été les progrès successifs du coloris depuis l'origine de l'art jusqu'à son dernier perfectionnement? Quels sont les maîtres qui ont le plus contribué à en développer la science? C'est ce que nous allons essayer de dire, en nous bornant à un court aperçu.

« La peinture égyptienne, dit M. Perrot, repose tout entière sur une convention. Dans la nature, il n'y a que des

nuances; ici, tout au contraire, le peintre attribue à toute une surface une valeur uniforme et tranchée; à tout le nu d'un corps il donne la même couleur qui sera plus ou moins claire suivant qu'il s'agira d'une femme ou d'un homme. Toute une draperie sera d'un même ton, sans que l'artiste s'inquiète de savoir si dans telle ou telle position la teinte de l'étoffe ne sera pas, tantôt assombrie par l'ombre portée, tantôt, au contraire, avivée et comme égayée par le ton qui la frappe... Poser ainsi les uns après les autres, sans transitions qui les relient, des tons entiers et plats, c'est faire de l'enluminure, ce n'est pas peindre dans le vrai sens du mot. Aussi le peintre n'était-il à proprement parler qu'un artisan. L'artiste, c'était le dessinateur, c'était celui qui traçait au crayon rouge sur la paroi (du temple ou du tombeau) les contours des personnages et des ornements[1]. »

En Grèce, cet art tout primitif va se transformer. Désormais les formules hiératiques ne l'enchaînent plus; il est libre, et avec la liberté naît le progrès. Sans doute, ce progrès s'accomplit lentement. C'est seulement avec Polygnote que, dans l'histoire de la peinture grecque, se montre la couleur (vers le milieu du ve siècle av. J.-C.). Nous sommes encore au berceau de l'art. Il faut que le vieux maître invente lui-même ses procédés, qu'il se fabrique ses couleurs. C'est lui qui prépare un nouveau noir avec le marc de raisin et qui enseigne l'emploi de l'ocre attique; c'est lui enfin qui fait le premier essai de la peinture à la cire, ou encaustique. Du reste, sa coloration était dans un goût d'extrême simplicité. Plus tard, sous l'empire romain, ce coloris si simple charmait encore certains amateurs au point qu'ils préféraient le vieux maître aux plus grands peintres qui vinrent après[2]. C'était alors l'époque où, en littérature, le goût blasé commençait aussi à revenir aux vieux écrivains, aux poètes de

[1] Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art dans l'antiquité*, t. I, ch. VIII, § I, *la Peinture égyptienne*. — [2] Quint., *Inst. Orat.*, XII, 10.

l'ancienne Rome ; Polygnote avait cet attrait qu'ont aujourd'hui les Cimabué, les Giotto et tous les maîtres primitifs de la Renaissance. Il est à croire que dans ses tableaux il procédait par larges teintes, avec une sobriété excessive de nuances ; ce qui donnait à son coloris, s'harmonisant en cela avec son dessin, un certain air de grandeur tout à fait approprié à ces compositions de haut style dans lesquelles les personnages étaient les dieux et les héros[1].

Cette simplicité naïve, si gracieuse dans l'art naissant, ne pouvait pas durer toujours. La nature, mieux étudiée et plus attentivement observée par les artistes, leur apprit que la couleur, dans les objets, est mobile, changeante, nuancée ; on imagina alors la dégradation des tons. C'était toute une révolution dans le coloris ; les artistes égyptiens, avec leurs tons plats et entiers, étaient laissés bien loin en arrière par les peintres grecs auxquels une voie nouvelle était ouverte. A qui donc était dû ce progrès ? encore à ce vieil Apollodore qui, nous l'avons déjà vu, avait inventé la dégradation de l'ombre, c'est-à-dire la demi-teinte. En créant les « tons rompus », il opéra dans le coloris la même réforme que dans le clair-obscur[2].

Ce sont Zeuxis et Parrhasios qui, les premiers, recueillirent les fruits de cette grande découverte. Grâce à la nouvelle méthode, ils obtinrent des effets surprenants, inconnus jusque-là, et qui émerveillèrent les hommes d'alors. Ceux-ci ne surent comment traduire leur admiration pour ces peintures dont la vérité était saisissante, grâce à la parfaite observation des lois

[1] A propos de cet artiste, il faut se souvenir de ce que Denys d'Halicarnasse dit des vieilles peintures : εἰργασμέναι ἁπλῶς καὶ οὐδεμίαν ἐν τοῖς μίγμασιν ἔχουσαι ποικιλίαν. *de Isæo*, 4. — [2] Ἀπολλόδωρος ὁ ζωγράφος ἀνθρώπων πρῶτος ἐξευρὼν φθορὰν καὶ ἀπόχρωσιν σκιᾶς. Plut., *de Glor. Athen.*, 2. Sur le sens de φθορά : τὰς μίξεις τῶν χρωμάτων οἱ ζωγράφοι φθορὰς ὀνομάζουσι. Porphyr., *de Abstin.*, IV, 20.

du modelé et du coloris. De là ces récits naïfs, ces légendes d'atelier, dans lesquelles se complaisait l'imagination des Grecs. C'était alors en quelque sorte le langage de la critique contemporaine. Comme elle ne nous a pas laissé d'autres appréciations, la gravité de la critique moderne est bien obligée de s'en contenter. On contait donc qu'une fois Parrhasios avait offert le combat à Zeuxis. Le jour du concours arrivé, en présence des juges réunis, Zeuxis présente des raisins; ils sont peints avec tant de vérité qu'il n'y a qu'un cri d'admiration; et l'on voit des oiseaux accourir pour les becqueter. Zeuxis triomphe par avance; la sentence a été prononcée par les oiseaux eux-mêmes. Mais le tour de Parrhasios va venir. Celui-ci apporte un tableau où est représenté un rideau. Zeuxis est impatient : « Allons, s'écrie-t-il, qu'on me lève donc ce rideau! » Tout d'un coup, il reconnaît son erreur, et, tout confus, avec une modeste franchise, il s'avoue vaincu : « Je n'ai trompé que des oiseaux, dit-il à son rival; vous, vous avez trompé un peintre[1]. » On ne discute pas de semblables anecdotes; « elles ne sont, dit fort bien Beulé, qu'une forme plus vive de l'admiration, un tour ingénieux et poétique; c'est la métaphore poussée jusqu'au bout ». Mais tout en nous faisant sourire, elles nous instruisent et nous prouvent à quel degré d'illusion, grâce à la vérité du coloris, l'art était parvenu.

C'est sous Alexandre, c'est chez les maîtres de cette grande époque que le coloris atteignit la perfection. Le dessin, honneur de l'ancienne école, y était arrivé depuis longtemps, parce que dans cette partie de l'art la peinture avait reçu les leçons de la statuaire. La couleur, science plus compliquée, fut plus tardive. Mais dans l'âge dont nous parlons elle acquit la plénitude de ses qualités et de ses ressources. C'est ce qu'exprime Cicéron en disant : « Dans Zeuxis, Polygnote et

[1] Plin., *N. H.*, XXXV, 10, 36.

Timanthe, nous louons la perfection des formes et des contours; mais dans Aétion, Nicomaque, Protogène et Apelle, l'art est accompli. » L'influence réciproque des tons qui s'exaltent par leur voisinage, cette richesse d'effet due autant à l'intensité du coloris qu'à la puissance du clair-obscur et que Pline appelle *splendor*, enfin cette belle harmonie que les Grecs désignaient par le mot ἁρμογή et qui consiste dans l'union de tons savamment assortis et fondus ensemble, tous ces secrets de la couleur ont été successivement découverts[1].

Il n'y a pas de plus sûr indice de la perfection atteinte alors en cette partie de l'art que l'excellence du coloris dans les carnations de certains maîtres. Peindre la chair dans toute sa vérité et toute sa beauté, en imiter les chaudes colorations chez l'homme, et, chez la femme, les tons fins, ambrés, nacrés, toutes ces nuances d'une délicatesse infinie, c'est le suprême effort de l'art. Eh bien ! les peintres de cette époque y ont admirablement réussi. Euphranor, nous l'avons dit, s'applaudissait des carnations de son *Thésée* et en parlait avec orgueil. Comparant cette figure à celle de Parrhasios qui, lui aussi, avait représenté le héros d'Athènes, il disait : « Le *Thésée* de Parrhasios a été nourri de roses, et le mien, de chair. » L'artiste se servit même du terme encore plus énergique de « viande de bœuf ». Le mot est expressif, et tous les artistes en comprendront la valeur ; il représente bien ce que, dans cette œuvre, la couleur avait de chaud et de fort. Elle ne sentait nullement la palette ; le peintre avait rejeté les tons factices et artificiels ; et, transfigurant en quelque sorte les

[1] Plin., *N. H.*, XXXV, 5, 11. Le témoignage de Denys d'Halicarnasse est d'accord avec celui de Pline. Aux peintures de vieille école il oppose celles de l'école nouvelle : σκιᾷ τε καὶ φωτὶ ποικιλλόμεναι καὶ ἐν τῷ τῶν μιγμάτων κλήθει τὴν ἰσχὺν ἔχουσαι. Dion. Hal., *de Isæo*, 4. C'est le commentaire du mot de Pline, *splendor*. Il est vrai que, selon Denys, le dessin perdit ce que gagna l'exécution.

couleurs grossières dans lesquelles il trempait son pinceau, il les avait revêtues de l'aspect de la vie.

Ce qui était surtout admirable, c'était le coloris d'Apelle dont la célébrité se maintint jusqu'aux âges de la plus lointaine décadence. On sait combien le clair-obscur de ce maître était savant. Toute l'antiquité a célébré dans son portrait d'Alexandre représenté en Jupiter tonnant le relief admirable des doigts et de la foudre qui, disait-on, paraissaient sortir du tableau. A ce clair-obscur s'alliait, évidemment, un coloris d'égale force. La femme avait enfin trouvé un peintre digne d'elle. Elle devait en cela un hommage à l'auteur de cette ravissante figure, la *Vénus Anadyomène,* qui, dans sa gracieuse nudité, s'élevait, avec un doux sourire[1], au-dessus des flots pourprés de la mer, tenant près de ses blanches joues sa chevelure qu'elle pressait pour en exprimer l'écume de la vague. Si dans sa *Vénus* l'artiste avait fait admirer les tons les plus suaves et les plus frais, ces nuances de blanc et de rose fondues dans un si harmonieux mélange[2], dans sa *Pakaté,* il avait montré des colorations plus brunes, prouvant ainsi la souplesse d'un pinceau qui, libre de tout procédé et de toute convention, savait imiter la nature et en reproduisait l'admirable variété. Grâce à son art, on devinait dans les chairs les plus délicates le sang, chaud et coloré, circulant sous l'épiderme[3].

Le plus bel éloge qu'on puisse faire de son coloris est celui de Properce. Il y a une charmante élégie de ce poète où il invite sa maîtresse à laisser de côté toute parure pour ne conserver que les grâces naturelles : « Pourquoi, lui dit-il, douce amie, cette coiffure recherchée, cette robe légère et

[1] μειδιῶσαν ἡδύ. *Him. Orat.*, I, 19. — [2] *Ille fusus et candore mixtus rubor,* Cic., *de Nat. deor.*, I, 27, 75. — [3] Dans sa *Vénus* on remarquait *quædam sanguinis similitudo.* Cic., *l. c.*, et dans sa *Pakaté* τὸ σῶμα μὴ ἄγαν λευκὸν, ἀλλὰ ἔναιμον ἁπλῶς. Luc., *Imag.*, 7. Cette Pakaté était une belle esclave dont Alexandre avait fait présent au peintre.

flottante qu'a tissue l'île de Cos et ces cheveux toujours parfumés de myrrhe? Pourquoi chercher à t'embellir par un luxe étranger et perdre dans cet échange les grâces de la nature? Pourquoi enlever à tes attraits cet éclat qui leur est propre? Crois-moi, Cynthie, l'art n'est pas fait pour ta beauté..... Ce ne fut point par des attraits d'emprunt que Phébé et sa sœur Hilaire enflammèrent Castor et Pollux; ni que la fille d'Évène devint un objet de rivalité entre Apollon et Idas; ni qu'Hippodamie charma le cœur de ce Phrygien qui l'enleva sur son char. » Quelle était donc la séduction puissante de toutes ces beautés? Qu'est-ce qui leur tenait lieu de tous ces artifices? Properce nous l'apprend : le doux éclat d'un teint naturel; il ajoute : « tel que celui qui brille dans les figures d'Apelle. » Prêter ainsi au coloris d'un artiste les grâces ingénues de la nature elle-même, n'est-ce pas faire le plus grand honneur à son pinceau? [1]

Apelle idéalisait la couleur aussi bien que le dessin. Son portrait d'Alexandre en était un curieux exemple. Ce prince avait un teint blanc et rose; le peintre brunit la coloration de son visage, peut-être parce qu'il avait représenté son modèle en Jupiter tonnant et qu'il trouvait qu'un si frais coloris s'alliait mal à ce caractère de majesté. Du reste, la vérité n'avait pas souffert de ce que l'art avait gagné : tant la ressemblance était grande! Dans une infidélité à la nature aussi périlleuse ce génie industrieux avait su trouver un sage tempérament et une juste mesure [2]. Ce n'est pas tout; il avait inventé un vernis particulier pour donner à ses tableaux un ton savamment calculé. Les propriétés en étaient merveilleuses. Étendu sur la peinture, quand elle était terminée, en une couche très mince, — si mince qu'elle ne se laissait voir que lorsqu'on s'approchait assez près pour y toucher, — il donnait du brillant à cette peinture. Mais en même temps, par

[1] Properce, I, 2. — [2] ἔγραφε κεραυνοφόρον ἐναργῶς καὶ κεκραμένως. Plut., *Alex.*, 4, et *de Alex. s. virt. s. fort.*, 2.

un résultat qui semble d'abord contraire, il tempérait l'éclat de certaines couleurs. L'effet se produisait à distance et par un mystérieux artifice. Toutes ces habiles combinaisons nous sont expliquées par Pline[1], et le petit détail dans lequel il entre à cet égard nous prouve l'attention que les artistes avaient accordée à ce procédé du peintre. Mais il paraît que, si avides qu'ils fussent de dérober à leur émule le secret d'une invention dont celui-ci était jaloux, le maître avait su le garder pour lui.

Ce qui montre incontestablement que le coloris joue désormais dans la peinture un rôle très important, privilège réservé primitivement au dessin, c'est qu'il éveille la critique. A partir de l'époque dont nous parlons on trouve en effet chez Pline des observations sur le coloris de certains peintres. Qu'il est regrettable qu'elles soient si rares et si brèves! Elles seraient si instructives pour nous! Mais on sait combien Pline est sobre de remarques techniques. Il faut se contenter de deux ou trois mots qu'il jette en passant. Toutefois, ces mots ont du prix, parce que ce sont évidemment des appréciations d'artistes et de connaisseurs. Il n'est permis en effet qu'à des juges éclairés de critiquer les maîtres. Or, quel maître qu'Aristide, ce peintre si savant dans l'expression morale, dans la peinture des caractères et des passions, auquel on devait cette scène émouvante, admirablement rendue, d'un enfant se traînant vers le sein de sa mère qui, blessée, expirait! On admirait ce beau talent; mais on lui reprochait un défaut : un peu de dureté dans le coloris[2]. Un autre artiste, dont les œuvres étaient fort prisées, à la fois élève d'Euphranor et maître de Nicias, deux peintres éminents, Antidotos, avait, disaient les connaisseurs, une couleur sévère[3]. Dans un

[1] Plin., N. H., XXXV, 10, 36 : *absoluta opera atramento illinebat... cum ratione magna, ne claritas colorum aciem offenderet veluti per lapidem specularem intuentibus et e longinquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret.* — [2] Plin., *N. H.*, XXV, 10, 36. — [3] Id., *ibid.*, XXXV, 11, 40.

parallèle qu'on établissait entre Nicias et Athénion, on donnait quelquefois la préférence à ce dernier. Nicias était pourtant réputé comme un maître du clair-obscur; mais, dans le coloris, Athénion paraissait lui être supérieur, parce qu'ayant une couleur plus austère il était, avec cette austérité même, plus agréable; et ce charme, à quoi était-il dû? à la science de l'artiste qui brillait dans la peinture même[1]. Avec Nicophane, disciple de Pausias, on retrouve la critique que nous avons vue adressée à Aristide. Les artistes louaient chez ce peintre la probité et la conscience, ce soin extrême de l'exécution que, seuls, ils peuvent apprécier. Mais on lui reprochait d'avoir un coloris dur et, de plus, de donner dans le jaune[2]. Cette dureté dans le coloris dénoncée deux fois, au milieu d'un si petit nombre d'observations, ne prouve-t-elle pas combien la qualité contraire était appréciée par les connaisseurs? Remarquons aussi ce qui nous est dit de la peinture « savante » d'Athénion. Le témoignage est précieux à relever : ainsi, la science du coloris était, dans l'école grecque, poussée à sa dernière limite à l'époque dont nous nous occupons. Voilà un artiste qui dédaigne d'employer les vulgaires séductions de la couleur : il plaît parce qu'il est fort.

Pourquoi faut-il que dans l'art, comme dans la poésie, un temps si court soit assigné à la perfection? Il arriva bien vite un moment où la science dont nous parlons, perdant pour ainsi dire conscience d'elle-même, s'égara, et, dégénérée, s'épuisa en raffinements et en subtilités. Au grand art si simple dans ses moyens succéda la « manière » si féconde en artifices. La sobriété des maîtres parut indigence de génie à une imagination déréglée. Le coloris ne se bornant plus à plaire chercha à éblouir. De là un luxe excessif de couleurs

[1] Plin., *N. H.*, XXXV, 11, 40, *austerior colore et in austeritate jucundior, ut in ipsa pictura eruditio eluceat.* — [2] Id. *ibid. Sunt quibus et Nicophanes placeat diligentia quam intelligant soli artifices, alias durus in coloribus et sile multus.*

prodiguées par un pinceau fastueux ; ce qu'on demanda à la peinture, ce fut la richesse et l'opulence de tons éclatants. Ces caprices et ces fantaisies annoncent que l'art n'est plus. Au temps de Pline, la peinture expirait. Il n'entre pas dans notre plan de suivre les phases de ce déclin et d'en expliquer les causes. Il nous suffira d'avoir indiqué celle qui nous intéresse ici. Revenons maintenant à l'art des maîtres, et cherchons à pénétrer les secrets de la couleur telle qu'ils l'ont entendue et pratiquée. Si nous entrons dans quelques détails techniques, on voudra bien nous le pardonner, la présente étude ne pouvant avoir son prix qu'à condition de ne pas les éviter.

II

Simplicité du coloris dans la peinture antique. — La palette d'un peintre au ve siècle av. J.-C. — De quelles couleurs se servaient les anciens.

Il n'est pas douteux que le coloris des anciens n'ait été différent de celui des modernes. La perception des couleurs est une chose très délicate. L'œil diffère beaucoup selon les individus ; chez les artistes, il offre aussi de grandes diversités dans la manière de voir les couleurs. Tout cela dépend de sa nature, de l'éducation qu'il a reçue, des impressions qu'il a subies. L'histoire de la peinture nous montre des colorations opposées dans les diverses écoles. Le coloris de l'école romaine n'est point celui des Vénitiens, lequel à son tour ne ressemble pas au coloris flamand. Non seulement des traditions se fondent pour la couleur, comme pour tout le reste, dans une même école qui adopte la manière de voir d'un grand maître ;

mais il semble que la nature du climat influe aussi sur les habitudes de la vue. La limpidité d'un ciel toujours serein ou les brumes d'une humide atmosphère donnent un aspect varié aux couleurs. La lumière de l'Orient révèle à l'œil certains effets. Sans aller jusqu'à Constantinople pour se rendre compte de ces impressions, il suffit de visiter notre Algérie. Là, en effet, on est déjà en Orient : les mœurs, les costumes, les constructions, la nature, tout est oriental. Sous ce ciel bleu, d'un éclat toujours rayonnant, tous les objets ont une apparence nouvelle pour des yeux accoutumés aux horizons nébuleux. Que l'étranger qui débarque à Alger aille seulement s'asseoir quelques instants, sur le boulevard, à l'heure de midi, sous l'ombre fraîche d'une tente. Il verra à quelques pas de lui, sur la chaussée ardente, passer dans un pittoresque défilé toutes sortes de personnages, arabes, maures, biskris avec leurs caravanes de petits ânes alertes chargés de gravois. Une puissante lumière inonde et embrase tout; les rouges des ceintures et les blancs des burnous étincellent; de chauds reflets, envoyés par le sol, dorent ces paniers suspendus aux flancs des ânes. Il n'est pas jusqu'à ces petits mendiants arabes, garçons et fillettes, se pressant et s'agitant autour de l'étranger avec une étourderie folle, qui ne prennent un magnifique aspect. Ils ont une beauté d'effet et d'éclat qui dépasse toute expression. La pourpre la plus riche n'égalerait pas alors cette laine grossière dont ces fillettes s'enveloppent; leurs haillons sont transfigurés par la splendeur de la lumière. Le ciel de la Grèce et de l'Asie, si beau aussi, n'aura-t-il donc pas inspiré aux peintres grecs un vif sentiment de la couleur?

Le caractère fondamental de leur coloris paraît avoir été une extrême simplicité de moyens.

« C'est avec quatre couleurs seules, dit Pline l'Ancien, le mélinum pour les blancs, le sil attique pour les jaunes, la sinopis du Pont pour les rouges, l'atrament pour les noirs, qu'Apelle, Échion, Mélanthe, Nicomaque ont exécuté des

œuvres immortelles, peintres si célèbres dont un seul tableau s'achetait au prix des trésors des villes[1]. »

Et Pline, remarquant que, quoique les couleurs se fussent multipliées plus tard, l'art n'y gagna absolument rien, ajoute :

« Aujourd'hui que l'Inde nous envoie le limon de ses fleuves, le sang de ses dragons et de ses éléphants, il n'y a plus de chef-d'œuvre. Donc, tout a été meilleur quand les ressources étaient moindres. Oui, il en est ainsi, et cela, parce qu'on s'attache à la valeur de la matière et non à celle du génie[2]. »

Un grand peintre anglais qui a beaucoup écrit sur son art, qui l'a étudié et analysé en savant, Josua Reynolds, a dit : « Ce qui me fait juger favorablement du coloris des anciens, c'est qu'ils ne se servaient que de quatre couleurs. » Et, en effet, le génie, c'est-à-dire le don divin joint à une science consommée, voilà ce qui fait le grand coloriste. Peu de matière lui suffit pour produire ses plus surprenants effets. Le vulgaire croit volontiers que le beau coloris consiste dans la multiplicité des couleurs éclatantes. Or, rien n'est plus contraire à la vraie notion de la couleur que ce vain et pompeux étalage. Avec du gris, Velasquez a été un éminent coloriste. Qu'est-ce que le savant coloris et de quoi dépend-il? du juste rapport des tons entre eux, soit dans l'ombre et dans la lumière, soit sur différents plans; de cette exactitude parfaite résultent la vérité et l'harmonie. C'est la qualité fondamentale, indispensable; si l'on y joint un heureux choix de nuances, alors le coloris deviendra intéressant. Les peintres apprécient avec une délicatesse infinie ce qu'ils appellent la « qualité »

[1] Plin., *N. H.*, XXXV, 6, 32. Qu'on ne s'étonne pas de ne pas trouver le bleu parmi ces couleurs. Le peintre, à qui ce ton est indispensable, peut le demander à certains noirs. Pline parle d'un beau noir tiré de la lie de vin brûlée qui avait le ton de l'indigo. Aujourd'hui, avec le noir de pêche et le blanc, on obtient des bleus très fins. — [2] Id., *ibid.*

d'un ton, d'un jaune, d'un rouge, d'un vert. Il y a en effet des tons vulgaires ou distingués, fins ou riches, brillants ou sourds. Les gris de Velasquez dont nous parlions tout à l'heure sont d'une nature exquise, des gris nacrés et argentés, d'un aussi grand prix que les rouges éclatants de Rubens. Ce n'est pas tout : la valeur des tons ne tient pas seulement à leur beau choix, mais à leur assortiment; et c'est ici qu'éclate surtout la science du peintre, c'est dans ces combinaisons de tons modifiés, atténués, exaltés par leur voisinage et leur influence réciproque qu'elle se déploie. Ajoutons enfin un dernier trait. Il y a dans la couleur deux éléments bien distincts : le ton, ou l'apparence colorée, et la valeur du ton, ou le degré de clair ou d'obscur que le ton présente. De ces deux éléments, le premier et le plus important est la valeur. La couleur proprement dite est un charme exquis pour les yeux ; mais ce qui fait la justesse et la force de toute représentation en peinture, c'est l'exacte observation des valeurs. Le vrai coloriste est donc moins celui qui assortit les nuances avec art que celui qui établit les valeurs avec une parfaite vérité.

On voit par ce que nous venons de dire que la science du coloriste est à la fois très compliquée dans ses artifices et très simple dans ses ressources. Quoiqu'elle ne dédaigne pas la richesse et la variété des couleurs qui ont pour nos yeux une séduction inexprimable, ce n'est pourtant pas ce qu'elle requiert avant tout. Elle s'en passe même volontiers et ne triomphe jamais mieux que lorsque, par un dernier effort, elle a limité ses moyens. Cette discrétion savante et cette exquise sagesse étaient trop dans le goût antique pour ne pas avoir été la loi de la peinture, de même qu'elles inspiraient la poésie : de là la sobriété excessive de la palette des peintres anciens. Cette sobriété, Pline l'atteste, même pour les plus éminents d'entre eux, même pour les maîtres de la grande époque, pour un Apelle. Son témoignage est irrécusable ; il puise ses renseignements dans de savants traités, dus à des artistes, qu'il avait sous les yeux. On a cependant révoqué en

doute la vérité de son assertion à l'égard d'Apelle[1]. Il a paru impossible qu'un si grand artiste se fût borné, pour produire des chefs-d'œuvre, à de si faibles ressources. Pline est pourtant on ne peut plus affirmatif sur ce point. Non seulement il nomme Apelle parmi les peintres qui ne se sont servis que de quatre couleurs, comme nous l'avons vu ; mais encore dans un passage où il énumère les plus belles œuvres du maître, il s'interrompt pour dire : « Que le lecteur se souvienne bien que c'est avec quatre couleurs que tous ces ouvrages ont été faits[2]. » Cette insistance est significative. Il faut donc admettre que c'est avec une si modeste palette, librement acceptée, que le pinceau d'Apelle se jouait des plus grandes difficultés de la couleur. Du reste, ne dit-on pas communément dans les ateliers que Rubens, un si grand coloriste, ne se servait que de sept couleurs ? C'est en effet un principe d'exécution de ne pas mêler et brouiller ensemble trop de couleurs ; cela nuit à la franchise et à la solidité du ton. Selon Couture[3], trois tons apportent déjà dans le mélange ce qu'il appelle un « principe morbide », c'est-à-dire un germe de décomposition[4]. Il n'y a de peinture viable que celle qui a été traitée avec une grande simplicité de moyens. Aujourd'hui, il est vrai, on déroge à une règle si sage. Ceux qui se vantent de peindre le plus simplement sont ceux-là même qui, en secret, chargent leur palette de plus de couleurs. Mais cela tient à la

[1] *Non dubitari potest quin illa Plinii verba cum grano salis, ut ita dicam, intelligenda sint.* Blümner, *de Locis Luciani ad artem spectantibus*, p. 34. Cf. Brunn., II, 225 sq. — [2] Plin., *N. H.*, XXXV, 10, 36. — [3] Couture, *Entretiens d'atelier*, 1re partie. — [4] Il est curieux de trouver dans Plutarque une observation qui se rapporte à celle de Couture. Expliquant pourquoi le mot φθορά a été employé pour désigner la « rupture des tons », il dit : « Les substances chargées de corps hétérogènes s'altèrent plus facilement que celles qui sont simples et sans mélange. Les parties étrangères qui s'y trouvent mêlées sont dans un état de combat qui y produit un changement. Or, la corruption est une espèce de changement ; aussi les peintres donnent-ils au mélange des couleurs le nom de corruption. » Plut., *Sympos. problem.*, VIII, 5.

mode qui règne actuellement en peinture. Comme on dédaigne maintenant « l'effet » qui faisait autrefois le prix et l'intérêt d'un tableau, on se dédommage par une recherche, très louable d'ailleurs, du « ton fin », des nuances délicates ; ce qui oblige de recourir à une certaine quantité de couleurs. Comment, par exemple, si l'on se borne à l'usage d'un jaune unique, obtenir, dans le paysage, ces verts variés, doux ou brillants, les uns noyés dans les vapeurs d'un lointain, les autres étalés avec éclat au premier plan ?

Mais revenons aux anciens. Un art si merveilleux par sa simplicité n'a rien qui étonne chez eux. En l'admirant on voudrait en connaître les secrets ; mais, malheureusement, les ouvrages qui nous les eussent révélés ont été détruits par le temps. Il nous reste pourtant un vieux document qui nous montre cet art à son origine, dans sa rudesse primitive. La théorie de la couleur, dans l'antiquité, appartenait au domaine de la philosophie. Bien avant Aristote, Démocrite s'en était occupé[1]. Sa doctrine sur le mélange des couleurs a un intérêt archaïque. En effet, ce philosophe était né, selon les uns, l'an 490 av. J.-C., ou suivant d'autres, l'an 470. C'est donc la palette d'un peintre du ve siècle avant l'ère chrétienne qui nous a été conservée, d'un peintre de l'époque de Périclès (né vers 494). Elle est antérieure même à Polygnote qui florissait vers 396. Or, c'était l'école toute primitive ; car, lorsque Quintilien indique les différentes époques de l'art, il mentionne d'abord Polygnote avec Aglaophon, en déclarant que ces deux peintres sont les premiers dont on puisse regarder les œuvres avec un autre intérêt que celui qui s'attache à la

[1] Il y avait un traité de Démocrite sur les *Couleurs*, περὶ χροῶν, et un autre sur la *Peinture*, περὶ ζωγραφίης. *Diog. Laert.*, IX, 13, 47 et 48. Il avait donc quelque compétence dans ces matières. Du reste, son savoir était immense ; il avait écrit des livres de mathématiques, d'astronomie, de physique, de morale ; des ouvrages relatifs à la musique, à l'agriculture, à l'art de la guerre : c'était un génie comparable à celui d'Aristote.

vétusté. Ce document est donc curieux. Seulement la détermination exacte des tons et des nuances étant impossible lorsqu'ils ne sont pas fixés par la couleur d'un objet naturel, on ne peut que soupçonner ce qu'il serait si intéressant de connaître complètement, savoir les procédés et les méthodes des primitifs dans le mélange des couleurs.

Selon Démocrite, il y a quatre couleurs primitives, le blanc, le noir, le rouge et le jaune. Ce sont ces couleurs, dites simples, qui servent à former toutes les autres par leurs combinaisons différentes : « Ainsi, le ton de l'or et de l'airain, et tout autre analogue, s'obtient par le mélange du blanc et du rouge ; du blanc il reçoit son éclat, du rouge, sa nuance. Si l'on y ajoute une pointe de jaune, alors le ton est très beau. Il faut une petite quantité de jaune ; avec cette base de blanc et de rouge, une plus grande n'irait pas. Les couleurs sont différentes selon le plus ou le moins qui entre dans le mélange. Le ton pourpre se fait avec du rouge, du noir et du blanc, dans cette proportion : trois parties de rouge pour deux de noir et une de blanc. Ainsi composé, il est très agréable à l'œil. Que le rouge et le noir entrent dans la composition de ce ton, c'est ce qui se voit aisément. Quant au blanc, le brillant et la transparence du ton révèlent sa présence. On obtient le ton indigo par le mélange du noir et du jaune, le noir en bien plus grande quantité. Le vert se compose avec le jaune et le pourpre. Le ton soufre est analogue ; pour le faire on ajoute du blanc au mélange précédent. Le noir (avec une nuance de bleu) est une combinaison de l'indigo et du rouge. Le jaune mêlé au noir donne le brun. Si l'on ajoute plus de jaune, ce brun s'éclaire, l'opacité du ton se trouvant détruite. Que l'on mette ensemble du rouge et du blanc, on a un jaune brillant. Voilà les mélanges qui rendent les couleurs innombrables ainsi que les saveurs. On ôte, on ajoute, on met plus ou moins ; et ainsi aucun ton ne ressemble à l'autre[1] ».

[1] Théophraste, *de Sensu et sensibilibus*, XIII, 76.

Un savant professeur de Gœttingue, Mayer, avec une patience vraiment allemande, a calculé que, par l'effet de ces différentes combinaisons, les quatre couleurs des anciens étaient susceptibles de 819 changements. A vrai dire, il n'y a que trois couleurs : le rouge, le jaune et le bleu ; ce sont les couleurs mères ; les autres sont des couleurs que l'artiste compose lui-même avec ces premières ; l'orangé, mélange du rouge et du jaune ; le vert, combinaison du jaune et du bleu ; et le violet fait avec le bleu et le rouge. Ces composés eux-mêmes se modifient à l'infini selon la proportion de chacune des deux couleurs entrant dans le mélange ; et si vous en ajoutez une troisième, que de diversités de nuances nouvelles ! Il y a encore d'autres combinaisons, et celles-là plus savantes, fondées sur ce principe que certaines couleurs, mêlées et fondues ensemble, s'entre-détruisent et s'annulent. Ainsi, le rouge, le jaune et le bleu combinés donnent un ton neutre, un gris dont les nuances peuvent être habilement variées selon que l'on fait prédominer l'une ou l'autre couleur dans la composition [1].

Mais n'insistons pas. Nous n'entrons dans ces détails techniques que pour montrer combien de richesses offre au coloriste la plus simple palette. Si d'illustres peintres de l'antiquité ont réduit la leur à quatre couleurs, c'est qu'ils se sentaient très forts, n'en doutons pas ; et, loin d'en concevoir un préjugé défavorable à leur coloris, nous devons conclure de là qu'ils excellaient dans cette partie de l'art. Ce qu'il y a de certain, c'est que si leur talent avait réclamé des moyens d'expression plus considérables, ils ne possédaient guère moins de ressources que l'artiste moderne dont la chimie enrichit tous les jours la palette. Peut-être n'est-il pas inutile, pour s'en convaincre, de jeter un coup d'œil sur les couleurs

[1] Les anciens avaient étudié à fond toutes ces combinaisons : τὰ παθήματα καὶ τὰς μεταβολάς, ἃς ὤχρα μιχθεῖσα σινωπὶς ἴσχει καὶ μέλανι μηλιάς. Plut., *de Defect. oracul.*, 47.

dont usaient les peintres anciens. Cette revue rapide nous permettra de recueillir çà et là quelques détails curieux. Nous verrons telle couleur découverte ou adoptée par tel maître, telle autre réservée pour de certains effets, l'histoire d'une troisième liée à l'histoire même de l'art et du goût[1].

Parmi les jaunes dont se servaient les anciens, il y avait en particulier les ocres, ce qu'on appelait les « sils ». Polygnote et Micon les premiers employèrent le sil, mais seulement le sil attique. C'était le meilleur; le ton en était clair. L'âge suivant le réserva pour les lumières et employa pour les ombres le sil de Scyros et celui de Lydie. Le scyrique était foncé. Probablement ces deux couleurs répondaient à notre ocre jaune et à notre ocre de ru. Plus tard, Apelle ne garda sur sa palette que le sil attique, obtenant sans doute par un mélange la valeur du scyrique. Il y avait aussi le sil de la Gaule, le sil de l'Achaïe, celui-ci également en usage pour les ombres, le sil marbré, d'une qualité inférieure. On voit combien, pour une seule couleur, il y avait de variétés. Tel peintre affectionnait ce ton, comme ce Nicophane qui, nous l'avons vu, prodiguait le jaune.

La gamme des rouges n'était pas moins riche. Le plus beau était le cinabre, que les latins appelaient minium. « C'est la seule couleur qui en peinture rende parfaitement le sang », dit Pline[2]. C'était avec cette couleur que les primitifs peignaient les tableaux désignés sous le nom de monochromes. Les peintres se servirent d'abord du minium d'Éphèse; mais ils l'abandonnèrent à cause des soins qu'exigeait l'entretien de tels tableaux. Toutefois, la principale raison qui les fit

[1] Consultez sur ce sujet Plin., *N. H.*, XXXV, 6-7, 12-32; voyez aussi XXXIII et XXXIV, *passim;* Vitruve, VII, 7-14. — [2] *Neque est alius colos qui in pictura proprie sanguinem reddat.* Plin., *N. H.*, XXXIII, 7, 38. Le minium était une couleur chère. La loi avait dû intervenir pour en fixer le prix. C'était une des couleurs fournies au peintre par celui qui faisait une commande.

bannir cette couleur de leur palette, c'est qu'ils lui reprochaient un éclat dur[1]; trop violente, elle déplaisait à la sobriété de ces sages coloristes. C'est alors qu'ils passèrent à l'emploi de la sinopis. Ce qu'il y a de curieux, c'est que les peintres revinrent plus tard au minium. Mais c'était à une époque de décadence, lorsqu'au goût exquis de la belle époque avaient été substitués tous les raffinements de la couleur. « Tandis que les anciens, dit Vitruve, ne recherchaient et n'estimaient que le talent de l'artiste et la perfection du travail, aujourd'hui, on n'estime qu'une seule chose, qui est l'éclat des couleurs. La science du peintre n'est plus comptée pour rien. » Aussi qu'arriva-t-il? C'est que le minium, dont autrefois on usait avec discrétion, était prodigué du temps de Vitruve; on en couvrait même des murailles entières. C'est ainsi que les seules vicissitudes d'une couleur nous permettent de suivre dans l'art les progrès et le déclin du goût.

La sinopis, pour laquelle les peintres abandonnèrent le minium, avait sans doute un éclat plus tempéré, mais était aussi un ton très riche. C'est celui que les maîtres employaient lorsqu'ils voulaient mettre dans un sujet une note brillante[2]. Elle formait alors la « tache » principale du tableau. C'est ainsi que dans ses toiles éclatantes Rubens disposait un ou deux rouges d'un puissant effet. Il y avait, du reste, trois espèces de sinopis, chacune d'une valeur de coloration différente. La dernière, qu'on appelait la « foncée », avait un ton très brun. C'était la sinopis du Pont qu'Apelle et Mélanthe avaient sur leur palette.

Outre ces rouges, il y avait encore la rubrique de Lemnos qui approchait beaucoup du minium, et la sandaraque qui, pour être bonne, devait avoir la couleur de la flamme. Il y avait enfin, dans des tons plus sombres, l'ocre brûlée et la céruse brûlée, analogues toutes deux sans doute à notre ocre rouge.

[1] *Nimis acre existimabatur.* Plin., *N. H.*, XXXIII, 7, 39. — [2] *Hac usi ut veteres ad splendorem.* Id., *ibid.*, XXXV, 6, 13.

La découverte de cette dernière couleur était, disait-on, due au hasard, de la céruse ayant été brûlée dans des vases lors de l'incendie du Pirée. Le premier qui s'en servit fut le peintre Nicias. A peine connue, elle prit sur la palette un rang important. « Sans la céruse brûlée, dit Pline, on ne peut faire les ombres[1]. » Cette remarque de Pline, qu'il a recueillie dans quelque traité de peinture, rapprochée du nom de Nicias, peut donner lieu à quelques réflexions. Nicias était un très grand peintre, si passionnément occupé de son art que la légende lui attribuait les distractions les plus piquantes. Ce qu'il avait surtout de distingué, c'était son modelé. Ses tableaux présentaient le plus beau relief, tant il possédait la science de l'ombre et de la lumière! N'est-ce donc pas une chose digne de remarque que cet artiste qui avait, avec tant de soin, étudié l'ombre, se soit servi, pour la peindre, d'une couleur comme la céruse brûlée, qui avait un ton chaud[2]? Peut-être en faisait-il un usage analogue à celui de la terre de Sienne brûlée que nos peintres emploient volontiers comme « dessous » pour donner à l'ombre de chauds reflets. Ceux-ci, après avoir ébauché avec cette couleur, font jouer sur ce premier ton d'autres tons plus frais. Peut-on prêter à l'artiste ancien un artifice analogue? Il semble, du reste, d'après l'expression de Pline, qu'on doive attribuer au procédé dont il parle l'importance d'une méthode. Quoi qu'il en soit, il y avait dans l'adoption si empressée de cette couleur nouvelle une préoccupation de coloriste qui doit être signalée chez un artiste grec.

Le blanc et le noir étaient aussi très bien représentés sur la palette des anciens. Sans parler de la céruse ou blanc de plomb, il y avait deux terres employées avec avantage par les peintres : celle d'Érétrie dont s'étaient servis Parrhasios

[1] *Sine usta non fiunt umbræ*. Plin., *N. H.*, XXXV, 6, 20. — [2] Id., XXXIV, 18, 54 : *Cerussa si coquatur, rufescit*. Cette couleur ressemblait à la sandaraque ; la meilleure, celle d'Asie, s'appelait *purpurea*.

et Nicomaque ; et celle de Mélo à laquelle Apelle avait donné la préférence. Les artistes, qui rejetaient le blanc de Samos, parce qu'ils lui trouvaient un ton opaque et lourd[1], avaient évidemment choisi celui de Mélo pour les qualités contraires : parce que la pâte en était fine et légère. Du temps de Pline, le mélinum eut pour émule la craie annulaire qui avait beaucoup de brillant et dont les peintres se servaient « pour donner de la lumière aux figures de femme[2] ». Mais vainement, quand l'art s'appauvrit, la matière devient-elle plus riche. Apelle n'avait pas eu besoin de cette ressource pour donner tant d'éclat aux carnations de sa *Vénus*. Le grand artiste sait tirer les tons les plus fins de la plus grossière matière. Quant aux noirs, on voit, dès le premier âge de la peinture, Polygnote s'en préoccuper. Micon et lui en fabriquent un avec du marc de raisin ; d'autres artistes en tirent un autre de la lie de vin desséchée et calcinée. Plusieurs vont en chercher jusque dans des sépulcres d'où ils enlèvent des charbons à demi brûlés. Ajoutez à ces couleurs le noir de fumée et le noir d'ivoire qu'Apelle invente.

Il n'entre pas dans notre plan de poursuivre cette nomenclature qui, peut-être, paraîtra déjà longue. Nous avons seulement voulu donner un aperçu des couleurs dont disposaient les anciens. Ils en avaient beaucoup d'autres encore : des rouges : le purpurissum et la sandyx ; des bleus : le cæruleum, l'armenium et l'indicum ; des verts : la chrysocolle, le prasinum, le vert appien, etc. Toutes ces couleurs étaient classées d'après un principe très rationnel, celui de la valeur. Voici en effet comment on établissait l'échelle des tons : d'abord, aux deux extrémités, le blanc et le noir ; ensuite les couleurs qui se rapprochent le plus du blanc, comme le jaune, et celles qui se rapprochent le plus du noir, comme le

[1] *Eo non utuntur pictores propter nimiam pinguetudinem.* Plin., *N. H.*, XXXV, 7, 19. — [2] *Annulare quod vocant candidum est, quo muliebres picturæ illuminantur.* Id., XXXV, 6, 30.

bleu ; enfin les intermédiaires : d'un côté le rouge, de l'autre le brun[1]. Aujourd'hui, se réglant sur le même principe, on dispose volontiers le blanc au centre de la palette pour faire rayonner autour, selon leur degré d'intensité de ton, toutes les autres couleurs.

Un texte curieux[2] semble indiquer d'une manière exacte les couleurs qui chargeaient la palette ordinaire des anciens. Le passage auquel nous faisons allusion renferme en effet des détails très précis sur la langue des peintres[3] ; sur les termes qui étaient employés pour désigner les différentes parties de leur art et leur matériel, comme panneaux, chevalet, pinceaux, cire et couleurs. Celles-ci sont au nombre de douze : le blanc, le jaune, le jaune safran, la couleur de chair, le rouge clair (ton de la flamme), le cinabre (rouge sang), le pourpre, le vert (vert porreau), le brun clair, le brun, le bleu et le noir[4].

Laissons maintenant ces détails techniques, et de l'étude des couleurs revenons à la science qui les combine et les assortit. Nous avons vu cette science à son début, constituée par des procédés élémentaires et des recettes grossières ; c'est celle de l'enlumineur dont l'esprit étroit est asservi à certaines formules ; ce n'est pas celle de l'artiste dont le pinceau, libre et fier, n'obéit qu'aux inspirations du génie et se crée à lui-même ses propres ressources. Nous allons maintenant étudier cette dernière. C'est Aristote qui va nous apprendre que les anciens possédaient les vrais principes de la couleur.

[1] Suidas, *Lex.*, au mot φαιόν. — [2] Pollux, *Onom*, VII, 129. — [3] Trois termes servent à désigner l'application de la couleur : χρῶσαι, *peindre*, ἐπιχρῶσαι, *poser les tons*, ἀποχρῶσαι, *fondre les tons*. — [4] Voici les noms grecs : λευκόν, ξανθόν, κροκοειδές, ἀνδρείκελον, φλογόλευκον, κιννάβαρι, ὄστρεον, πράσινον, λευκόφαιον, φαιόν, κυανοῦν, μέλαν. Le jaune brillant d'Édouard peut donner une idée très juste de la couleur appelée ἀνδρείκελον.

III

Science du coloris chez les anciens. — Toutes les modifications dont la couleur est susceptible sont étudiées par eux avec une rare sagacité d'observation ; page remarquable d'Aristote.

On trouve dans différents traités d'Aristote[1] des notions sur la couleur. Il y a même de lui sur cet objet un ouvrage spécial. Sans doute, ce philosophe étudie avant tout la couleur en physicien, et ses analyses se rattachent à un ensemble d'idées sur l'âme et sur les sens, à sa théorie de la perception, à ses observations sur divers phénomènes de la lumière, par exemple, l'arc-en-ciel. Mais il n'en est pas moins vrai que les considérations du savant le conduisent souvent dans le domaine de l'art ; que, parmi tant d'observations judicieuses et profondes, il y en a beaucoup que les artistes lui ont inspirées ou dont ils pouvaient profiter à leur tour. Aristote ne considère pas seulement la nature et les éléments de la couleur ; il en observe aussi les diverses apparences. Or, la couleur, non pas telle qu'elle est, mais telle qu'elle apparaît aux yeux de l'observateur, n'est-ce pas là l'objet des études constantes de l'artiste ? Les différentes combinaisons de cette couleur, ses modifications variées, ses effets dans les oppositions et les contrastes, sa perspective, etc., voilà ce qu'Aristote explique avec la justesse et la netteté merveilleuses de son génie. Quoi de plus intéressant que d'entendre un tel homme indiquer ces belles lois et d'apprendre de lui ce que les anciens en ont connu ? Leur science, en cela, était égale à la nôtre ;

[1] Dans le *de Sensu et sensibili*, le *de Anima*, les *Meteorologica* et le *de Coloribus*.

et, quand ces curieux écrits où ils l'avaient consignée ont disparu, détruits par le temps, n'est-il pas précieux de pouvoir, sinon considérer pleinement leur doctrine, du moins l'entrevoir dans les uniques monuments qui nous en restent ?

Diverses allusions directes aux peintres nous prouvent qu'Aristote avait été initié à leurs procédés et à leurs secrets. Et comment en eût-il été autrement ? Comment un esprit aussi investigateur, aussi curieux que le sien, qui avait tout pénétré et tout analysé, serait-il resté étranger aux spéculations et aux pratiques d'un art alors dans tout son éclat ? Aristote appartient en effet au siècle d'Alexandre, l'âge le plus brillant de la peinture chez les Grecs. Que d'artistes éminents, remarquables par des qualités diverses, se groupent autour du grand homme qui domine cette glorieuse époque, les Pamphile, les Mélanthe, les Antiphile, les Théon, les Protogène, enfin l'illustre Apelle, ce dernier surtout les surpassant tous par la perfection de son studieux génie ! On sait que ce peintre éminent jouissait de l'intimité du prince qui le visitait très souvent dans son atelier et dont il fit maintes fois le portrait. Également familier d'Alexandre dont il avait élevé la jeunesse, Aristote devait souvent se rencontrer avec l'artiste. L'histoire nous le montre aussi en relation avec Protogène, l'émule d'Apelle. Protogène fit en effet le portrait de la mère du philosophe. Celui-ci, s'entretenant avec le peintre, lui conseillait de s'assurer l'immortalité en peignant les grandes actions du monarque macédonien, réservées à une éternelle mémoire. N'est-il pas vraisemblable que ces causeries étaient entremêlées de propos sur la peinture, et que le grand artiste satisfaisait la curiosité du savant en lui découvrant quelques secrets d'un art qu'il aimait avec passion et sur lequel il avait écrit ? D'ailleurs, on doit supposer qu'à ce moment, au milieu de la riche efflorescence de tant de talents, il y avait une foule d'idées répandues sur l'art qu'Aristote n'a eu qu'à recueillir, et que ce génie positif et pratique, écrivant sur la couleur, ne s'est pas passé de l'expérience de ceux

qui en possédaient la science. On peut donc accepter sans crainte ses théories sur ce sujet comme reproduisant les idées des artistes de son temps.

Toutefois, en interrogeant le savant sur le coloris, il faut user de discrétion et de mesure pour dégager de la doctrine philosophique ce qui peut appartenir à la pratique des peintres; il faut surtout distinguer dans toutes les théories le fait observé et l'explication scientifique qui en est donnée. Cette dernière peut être fausse sans que pour cela le premier soit moins juste. Que les anciens aient représenté les couleurs par des nombres; que, d'après ces nombres, ils aient établi entre elles des rapports; que ces rapports aient été arithmétiques ou proportionnels; qu'on ait procédé ainsi à l'égard des sons, tout cela appartient à une théorie scientifique qui peut être erronée. Nous ne nous préoccupons pas de discuter ces doctrines. Mais ce qu'il nous importe de constater, ce sont les vérités qui se dégagent du sein de l'erreur; c'est que ces mêmes anciens ont reconnu des rapports entre les couleurs; qu'ils ont soumis ces rapports à des lois et ont tiré de là des accords; que, remarquant une parfaite identité entre les couleurs et les sons, ils ont rapproché les accords des sons et ceux des couleurs et raisonné des uns et des autres d'après les mêmes principes; voilà ce qui nous intéresse, parce que tout cela nous prouve qu'ils ont eu un merveilleux sentiment de l'harmonie.

Si l'on peut conserver encore quelques doutes sur la nature du coloris des anciens dans lequel la parfaite simplicité n'excluait pas l'extrême savoir, voici un document qui les dissipera. C'est une page d'Aristote où la couleur est analysée avec une science qui n'a rien à envier à la nôtre, tant sont exactes et précises les notions qu'elle renferme. Tous les éléments dont elle se compose, tous les aspects différents qu'elle prend, y sont parfaitement indiqués. Les diverses combinaisons des couleurs particulières, soit entre elles, soit avec la lumière et l'ombre, et cela dans toutes sortes de proportions

et de degrés; la multiplicité des reflets, le rejaillissement des tons les uns sur les autres, ce que nous appelons le « ton local » et ses modifications variées, tout est noté avec une parfaite connaissance de ces différents phénomènes et en révèle une observation attentive. Rien de plus intéressant, en particulier, que ce qui y est dit de l'influence des milieux colorants. On dirait vraiment que cette page est détachée de quelque savant traité moderne sur la couleur.

« Il n'y a aucune couleur qui soit vue dans toute sa pureté et telle qu'elle est; toutes sont modifiées par le mélange d'une autre. En supposant une couleur exempte de ce mélange, elle est du moins combinée avec la lumière et l'ombre qui en changent l'aspect. Aussi les couleurs ont-elles différentes apparences, selon qu'elles sont vues dans l'ombre et dans la lumière, au soleil, sous un jour doux ou violent, sur des plans inclinés, dans telle ou telle position, enfin avec diverses modifications, par exemple, éclairées par le feu ou la lune ou les flambeaux dont la lumière est diversement colorée, ou bien mêlées entre elles. Car en passant l'une dans l'autre leurs nuances se modifient[1]. En tombant sur les objets, la lumière se colore et prend des nuances de pourpre et de vert. Mêlée à d'autres reflets, elle se modifie encore, et, par des transformations successives, mais insensibles, elle arrive à l'œil combinée avec toutes sortes de couleurs parmi lesquelles il y en a une qui, dominant les autres, détermine l'apparence colorée. Ainsi les objets vus dans l'eau ont la couleur de l'eau; ceux qui sont aperçus dans des miroirs, la couleur de ces miroirs; un pareil effet se produit également pour l'air. »

[1] Δι' ἀλλήλων φερόμενα χρώζεται. Remarquez cette expression; un grand coloriste ne parlerait pas mieux de l'influence réciproque de ces couleurs voisines qui, pour ainsi dire, se pénètrent. On sait qu'une couleur se teint de la complémentaire de la couleur juxtaposée. Voyez plus loin. Souvent on modifie un ton sans y toucher; on se borne à modifier le ton voisin.

« On peut donc distinguer trois éléments dans le mélange des couleurs : 1° la lumière; 2° le milieu que la lumière traverse; 3° enfin la couleur propre de l'objet d'où la lumière se réfléchit[1]. »

Citons encore le passage suivant où la même doctrine est exposée par Aristote avec une insistance qui prouve combien ces notions étaient familières aux anciens : « On ne doit pas ignorer pourquoi dans les couleurs il y a une variété infinie de tons et de nuances. D'abord elles sont modifiées inégalement et irrégulièrement par l'ombre et la lumière qui, en elles-mêmes, varient beaucoup selon le plus ou le moins, et qui, mêlées aux couleurs, créent entre elles de nombreuses dissemblances. Ensuite, ces mélanges diffèrent par la quantité des couleurs ou leurs vertus spécifiques ou leurs proportions inégales. Et, en effet, il y a bien des nuances de violet, de rouge, de blanc, suivant leur degré d'intensité, leur mélange réciproque, leur pureté. Enfin, il y a encore une différence selon que le ton mêlé est clair ou brillant, ou, au contraire, obscur et terne[2]. »

Ce qu'Aristote dit de la lumière et de son influence sur les couleurs est particulièrement remarquable. Qui ignore que la grande préoccupation de l'école actuelle est la lumière? C'est elle que les peintres étudient avec passion, bannissant presque complètement l'ombre de leurs tableaux. On veut la voir dans son éclat radieux, inondant l'atmosphère, baignant tout de ses larges effluves :

> Largus item liquidi fons luminis, ætherius sol
> Irrigat assidue cœlum candore recenti[3].

[1] Ἐκ τριῶν εἶναι τὰς χρόας ἁπάσας μεμιγμένας · τοῦ φωτὸς, καὶ δι' ὧν φαίνεται τὸ φῶς, οἷον τοῦ θ' ὕδατος καὶ τοῦ ἀέρος, καὶ τρίτου τῶν ὑποκειμένων χρωμάτων, ἀφ' ὧν ἀνακλᾶσθαι συμβαίνει τὸ φῶς. Arist., *de Coloribus*, III, 18 et 19. Plusieurs regardent ce traité comme apocryphe. Qu'il soit d'Aristote ou non, peu importe à notre dessein ; il garde pour nous son intérêt. — Goethe l'avait analysé et étudié à fond. Il n'a pas encore été traduit en français. — [2] Arist., *de Color.*, III, 13 et 14. — [3] Lucrèce, *de Nat. rerum*, V, 281.

Aussi note-t-on avec soin tous ses phénomènes, les couleurs dont elle se pénètre, surtout les mille reflets qu'elle envoie. Or, les jeux des reflets, de ces tons que les objets rapprochés échangent entre eux, ne sont-ils pas très bien marqués par Aristote dans le passage que nous avons cité plus haut? « La lumière se réfléchit toujours, dit-il encore ailleurs; car autrement il n'y aurait pas de lumière partout; il n'y aurait que ténèbres en dehors de l'endroit éclairé directement par le soleil[1]. » Ce sont des observations faites par le physicien, mais dont les peintres, sans doute, avaient tiré profit; car il s'en dégage pour eux cette vérité qu'il n'y a rien de noir dans la nature, puisque la lumière pénètre partout et qu'elle éclaire l'ombre elle-même.

IV

Des couleurs juxtaposées et superposées. — Théories modernes entrevues par les anciens : les lois du contraste simultané des couleurs et de l'irradiation dans Aristote. — Procédé des glacis dans la peinture antique.

Du mélange des couleurs combinées entre elles passons aux différents effets de leur juxtaposition et de leur superposition. Parmi les lois les plus curieuses qui les régissent, il y a celles du contraste simultané et de l'irradiation, c'est-à-dire celle qui se rapporte à l'influence qu'elles exercent les unes sur les autres, à leur action et à leur réaction réciproques, et celle qui concerne leur rayonnement, lorsque, séparées, elles se fondent néanmoins ensemble et se mêlent à distance. Il n'y a pas de loi dont la connaissance soit plus

[1] Arist., *de Animâ*, II, 8, 4.

utile aux artistes que la première en particulier, ni qui ait en peinture des applications plus fécondes et plus variées. C'est à l'observation exacte de cette loi que les grands coloristes doivent leurs plus beaux effets et tout le prestige de leur art. N'est-il pas intéressant de voir qu'elle a été devinée par Aristote? Si la science moderne en donne l'exposition complète, lui, il en a indiqué le principe.

C'est un de nos plus illustres savants qui a attaché son nom à la première. On sait avec quelle supériorité M. Chevreul a développé la théorie du « contraste simultané des couleurs[1] ». C'est le nom qu'il a donné lui-même à un phénomène qu'il a observé et analysé avec une rare sagacité. Lorsqu'on regarde simultanément deux zones d'une même couleur, contiguës, mais inégalement foncées, la zone claire paraît plus claire, et la zone sombre, plus sombre que lorsqu'elles sont considérées isolément; c'est là le contraste de ton. Si, d'autre part, au lieu de zones d'une même couleur et ne variant que par le ton, on rapproche deux zones d'une intensité égale de ton, aussi égale que possible, mais d'une couleur différente, on verra se produire le phénomène du contraste simultané des couleurs. Il semblera que, par ce fait de juxtaposition, l'une et l'autre zone subissent une altération sensible dans leur teinte réelle. Supposons une surface rouge contiguë à une surface jaune, le rouge paraîtra teinté de violet, le jaune teinté de vert : observation d'où est déduite la loi des couleurs complémentaires.

Si l'on songe que ce que les artistes appellent le « rapport des tons » et « les valeurs » constitue la science du coloriste, on sera frappé de l'utilité que les peintres peuvent tirer des recherches du savant. C'est en étudiant les deux phénomènes de l'arc-en-ciel et du halo qu'Aristote a fait les observations

[1] *De la loi du contraste simultané des couleurs et de ses applications*, avec atlas, par M. E. Chevreul, Paris, 1839, chez Pitois Levrault. — Voyez aussi Brucke, *Des Couleurs*, etc., 1re partie, § 16, pp. 171 et suiv.

qui servent de point de départ à toute la théorie de Chevreul. Il se trompe dans l'analyse qu'il fait des couleurs composant l'arc-en-ciel, car il n'en démêle que trois ; mais un génie comme le sien ne pouvait s'égarer complètement ; il mêle à ses erreurs une part de vérité ; sur des faits dont l'observation est inexacte et incomplète il raisonne d'après un principe juste : celui de la modification que subissent les couleurs en vertu du contraste qui les oppose l'une à l'autre[1]. Les trois couleurs distinguées par Aristote dans l'arc-en-ciel sont le rouge, le vert et le violet. Seulement, il remarque aussi le jaune entre le rouge et le vert, et voici comment il l'explique. Selon lui, le jaune serait le résultat d'un contraste. Dans la partie où il se rapproche du vert, le rouge prendrait un ton clair qui ne serait autre que le jaune. Ici, Aristote confond le ton ou la valeur avec la nuance. Car du rouge affaibli reste une nuance du rouge et ne peut devenir du jaune. Seulement, le rouge dans la proximité du vert peut présenter un ton plus clair en raison du principe du contraste des tons : voilà ce qu'il y a de vrai dans le fait observé par Aristote. Du reste, pour établir ce fait, il ajoute cette autre observation : « C'est, dit-il, lorsque le nuage sur lequel se dessine l'arc-en-ciel est le plus foncé que l'arc offre les couleurs les plus vives. Or, dans ce cas, le rouge paraît complètement jaune et présente tout entier un ton clair à cause du nuage sombre qui l'entoure ; le ton est clair par opposition avec le reste. » Cette seconde remarque est exacte et prouve qu'Aristote a une notion juste des contrastes. Le halo de la lune est pour lui une seconde preuve de ce qu'il avance. « Cet arc semble entièrement blanc ; or, cette apparence vient de ce qu'il est vu dans un nuage noir et pendant la nuit[2]. » Réciproquement, « le pourtour de l'arc qui touche la partie blanche est

[1] διὰ τὸ παρ' ἄλληλα φαίνεσθαι. Arist., *Meteorol.*, III, 4, 26. — [2] Arist., *ibid.*, III, 4, 26-28.

noir et son opposition avec ce ton blanc le fait paraître plus noir encore[1] ».

Les observations précédentes sont, nous le répétons, mêlées de vrai et de faux et attestent une science imparfaite. Mais le principe, encore une fois, est vrai. Il est même formulé en passant par Aristote en des termes qui rappellent l'énoncé de Chevreul. « Deux tons foncés, dit-il, étant contigus, celui qui est un peu clair paraît tout à fait clair[2] » par l'effet du contraste. Ce sont bien là les zones contiguës du savant moderne.

Si des erreurs scientifiques se mêlent à la théorie de l'arc-en-ciel, voici, sur les étoffes brodées, des observations d'une entière justesse :

« C'est encore là un phénomène qu'on peut bien observer sur les nuances dans la coloration des étoffes. Ainsi, dans les tissus et les broderies, on ne saurait dire combien certaines couleurs diffèrent d'apparence, étant mises les unes à côté des autres[3] ; par exemple, des laines rouges juxtaposées à des blanches ou à des noires, ou bien placées dans tel ou tel jour. Aussi les brodeurs disent-ils qu'ils se trompent bien souvent, quand ils travaillent à la lampe, et qu'ils ne s'aperçoivent pas qu'ils prennent les unes pour les autres[4]. »

Cette remarque d'Aristote sur les modifications d'aspect subies par des laines de différentes couleurs juxtaposées rappelle cette autre observation de Chevreul :

« Des marchands de nouveautés ayant donné des étoffes de couleur unie, rouge, violette et bleue à des imprimeurs,

[1] Arist., *Meteorol.*, III, 3. 11. — [2] μέλαν παρὰ μέλαν ποιεῖ τὸ ἠρέμα λευκὸν παντελῶς φαίνεσθαι λευκόν. Arist., *ibid.*, III, 4, 28. Il est important de remarquer, dans toutes ces questions de couleur, que μέλας et λευκός ne désignent pas toujours le noir et le blanc, mais doivent s'entendre souvent de la « valeur » ; ils veulent dire alors *foncé* et *clair*. Cette confusion donne lieu dans les traductions à bien des erreurs. — [3] Ἀμύθητον διαφέρει τῇ φαντασίᾳ ἄλλα παρ' ἄλλα τιθέμενα ἔνια τῶν χρωμάτων. — [4] Arist., *ibid.*, III, 4, 29.

pour qu'ils y appliquassent des dessins noirs, ils se plaignirent de ce qu'on leur rendait des étoffes rouges à dessins verts, des étoffes violettes à dessins d'un jaune verdâtre, des étoffes bleues à dessins brun orangé ou cuivré, au lieu d'étoffes à dessins noirs qu'ils avaient demandées[1]. »

Les dessins étaient biens noirs, comme le leur démontra le savant. Mais, par suite du contraste, le noir paraissait diversement coloré.

C'est ainsi que l'influence des couleurs les unes sur les autres, lorsqu'elles sont rapprochées et contrastées, a été signalée par Aristote. Il est vrai que ce n'est là qu'une indication sommaire, et qu'il y a loin d'une simple observation à une pénétrante analyse, à une théorie complète. On ne pouvait attendre celle-ci que de la science moderne. Mais il ne serait pas juste que les admirables travaux de Chevreul fissent tort à la sagacité d'Aristote découvrant le fait primitif sur lequel ils sont fondés. D'ailleurs, ce que nous avons voulu établir, c'est que les anciens étaient en possession du principe. Nul doute que les artistes n'en eussent déduit, dans la pratique, toutes les applications ; et ce qui le prouve, c'est que Pline, énumérant les différents progrès successivement accomplis par la peinture, note, en particulier, celui qui consiste à faire valoir les tons les uns par les autres. Il parle de « l'exaltation réciproque des couleurs par leur contraste[2] » : formule répondant assez à l'expression créée par le savant moderne pour désigner la loi qu'il avait fondée.

Le second phénomène dont nous avons parlé est celui de l'irradiation[3]. L'irradiation a de curieux effets parmi lesquels

[1] Chevr., *De la loi*, etc., p. 286. — Rapprochez encore de ce qu'Aristote dit des tapis de l'antiquité ce que dit Viollet-le-Duc des tapis de l'Inde. *Dictionn. raison. de l'Archit.*, t. VIII, pp. 106 et suiv., article *Peinture*. — [2] *Differentia colorum alterna vice sese excitante*. Plin., *N. H.*, XXX, 5, 11. — [3] Brücke, *Principes scientifiques des Beaux-Arts*, ch. v, p. 143; voyez dans le même volume Helmholtz, *Optique*

on peut compter celui qu'on appelle aussi « mélange optique ». Il y a des cas où le peintre, posant immédiatement sur la toile plusieurs tons distincts, laisse à l'œil, placé à une certaine distance, le soin de les combiner et de composer lui-même un ton unique, résultante des autres, qui sont mêlés et confondus dans une même perception. Au lieu de se faire sur la palette, le mélange se fait sur la rétine. L'artiste offre en quelque sorte au regard l'analyse du ton ; c'est le spectateur qui en crée la synthèse. Ce procédé, fondé sur les lois de la vision, est très employé par les grands coloristes. Nous nous souvenons d'avoir vu autrefois un tableau de Rousseau, notre célèbre paysagiste, qui représentait une mare sur le devant, sur le côté, un bouquet d'arbres, et, dans le fond, de riantes prairies bornées par un coteau. Ce coteau était charmant; ses tons noyés de vert et d'azur produisaient une apparence lointaine d'une parfaite illusion. On se demandait comment l'artiste avait pu obtenir un si merveilleux effet. En s'approchant de la toile, pour surprendre son secret, on reconnaissait l'artifice ingénieux dont nous parlons. Qui le croirait? Ce ton lointain, d'une si ravissante finesse, qui charmait l'œil, était créé par l'œil même. L'habile artiste avait disposé sur sa toile des verts, des bleus, des violets destinés à se combiner à distance et à provoquer une unique impression. Ce procédé qui donne naissance à des tons d'une extrême délicatesse, impossibles à obtenir par tout autre moyen, était-il connu des anciens? On a lieu de le croire : ici encore, Aristote a entrevu le principe :

« Un ton blanc et un ton noir pourront être placés à côté l'un de l'autre, de telle sorte que l'un et l'autre soient invisibles séparément à cause de leur petitesse, tandis que le résultat des deux sera pourtant visible. Or, ce résultat ne peut

de la peinture, ch. III, p. 207. Brücke revient à cette question dans des pages très intéressantes de son livre *Des Couleurs*, IIe partie, § 31. — Cf. Charles Blanc, *Gramm. des Arts du dessin*, liv. III, ch. XIII.

être ni blanc ni noir ; mais comme nécessairement il doit avoir une couleur, et qu'aucune de ces deux-là n'est possible, il faut qu'il ait une couleur mélangée et d'une autre espèce[1]. » Plus loin Aristote dit encore : « Mais s'il ne peut y avoir aucune grandeur qui soit invisible, et si tout ce qui est visible a une dimension quelconque, il y aurait aussi dans ce cas un certain mélange des couleurs, et cette supposition n'empêche pas encore qu'il n'en résulte une certaine couleur commune quand on regarde de loin[2]. »

Cette dernière observation, qui corrige et complète la première, est d'une entière justesse. Quelque chose des spéculations du savant était-il passé dans la pratique des peintres? Un savant allemand, qui a écrit des pages intéressantes sur l'irradiation, affirme que ses effets étaient connus des anciens : « Les mosaïques et les peintures antiques dont nous avons conservé les restes, montrent une application très étendue de ce principe, ainsi que les broderies et les tapisseries des Gobelins[3]. »

Il y a plaisir à découvrir ainsi dans Aristote le germe de nos théories. Quel honneur pour le savant ancien d'avoir pressenti les belles découvertes de la science moderne ! Si nous ne craignions de nous écarter de notre sujet, nous montrerions un autre genre de mélange optique, celui-là étranger à la peinture, dont la notion se trouve encore chez le même Aristote. Mais tout ne se tient-il pas dans la science, et l'artiste éclairé n'est-il pas celui qui agrandit le champ de ses études? Tout ce qui regarde les couleurs n'est-il pas de son domaine? D'ailleurs, insister sur le savoir du philosophe ancien en ces matières, c'est augmenter le crédit de nos affirmations. Le mélange dont nous parlons est celui qui s'opère lorsque plusieurs tons juxtaposés se superposent par l'effet

[1] Arist., *de Sensu*, III, 10. — [2] Id. *ibid.*, III, 16. — [3] Brücke, *ouvr. déjà cité*, V. à la fin.

d'une rotation rapide. C'est l'expérience bien connue du disque tournant. Encore un phénomène observé par Aristote !

« Lorsque des vibrations, nombreuses et séparées, sont produites par des cordes, mais sans que l'oreille puisse en percevoir les intervalles à cause du très court espace de temps qui les distingue, elles se confondent en un son unique. Il en est ainsi des couleurs. Quoique séparées, elles nous semblent souvent s'unir et se mêler les unes aux autres, lorsqu'elles sont soumises à un mouvement rapide[1]. »

Mais revenons de l'optique à la peinture. Il n'est pas douteux que la pensée d'Aristote ne se reporte plus d'une fois vers les artistes, lorsqu'il expose sa doctrine sur les couleurs. Nous n'en voulons pour preuve qu'un passage où il fait directement allusion à un procédé des peintres. Il s'agit cette fois de la superposition des couleurs :

« Les couleurs, dit-il, peuvent paraître les unes à travers les autres, comme le savent bien les peintres. Aussi parfois ils passent une seconde couleur sur une autre qui est plus éclatante, et ils emploient ce procédé, par exemple, lorsqu'ils veulent représenter quelque chose qui doit être dans l'air ou dans l'eau. C'est ainsi, ajoute l'observateur de la nature, que le soleil paraît blanc par lui-même, tandis que vu à travers un nuage ou de la fumée il paraît rouge[2]. »

Ce renseignement sur la technique des anciens est curieux à recueillir. On voit qu'ils connaissaient et pratiquaient la combinaison des couleurs par superposition, c'est-à-dire ce procédé des glacis et des frottis dont la peinture moderne se sert tantôt pour rehausser et monter un ton, tantôt pour l'atténuer. Ils employaient des « dessous ». Pline nous apprend même qu'ils usaient de ce moyen pour composer certains tons. C'est ainsi qu'ils obtenaient le brillant du minium en

[1] Τούτων τὰ διεστηκότα δοκεῖ πολλάκις ἡμῖν συνάπτειν ἀλλήλοις, ὅταν φέρωνται τάχεως. Arist., *de Audilibus*, édit. Didot, pp. 661, 15 et 20. — [2] Arist., *de Sensu*, III, 12.

mettant d'abord une couche de sandyx, puis, par dessus, une couche de purpurissum ; du purpurissum glacé sur un ton de cæruleum leur donnait la couleur de la pourpre. Le vernis d'Apelle dont nous avons déjà parlé était une espèce de glacis. Il est à croire, du reste, que les anciens peignaient légèrement, sans empâtement ni surcharge de couleur. C'est ce qu'on peut induire d'une observation faite par Pline au sujet de l'*Ialyse* de Protogène. Il remarque en effet que l'artiste, pour donner plus de solidité à sa peinture et « la défendre des dégradations et de la vétusté », avait mis quatre couches successives de couleur. Eût-il relevé cette particularité, s'il n'y avait eu dans le soin excessif apporté cette fois par le peintre à son tableau une méthode exceptionnelle d'exécution ?

Pour en revenir à Aristote, le passage où il nous révèle un détail de la technique des peintres anciens est certainement digne de remarque. En nous prouvant que la science et les secrets de l'atelier ne lui étaient pas inconnus, il nous permet d'accorder au savant quelque compétence, au point de vue artistique, dans tout ce qu'il expose de la théorie des couleurs.

Nous avons, dans les pages qui précèdent, demandé aux textes ce qu'ils peuvent nous apprendre sur le coloris des anciens. En les expliquant et en les commentant, nous avons essayé de pénétrer le mystère d'un art à jamais disparu. Il y a là des problèmes qui irritent la curiosité moderne. On se résigne bien difficilement à ignorer quelque chose de ce qui touche à cette antiquité, si passionnée pour le beau, et qui en a légué à tous les siècles un si magnifique exemplaire. Pendant que de tous côtés, avec un zèle ardent, honneur de l'archéologie moderne, on fouille les ruines augustes de tant de beaux monuments qu'elle avait dressés, et qu'on s'empresse d'arracher au sol qui les recèle les débris de son art, n'est-ce pas aussi un devoir pour les lettrés que de recueillir dans les textes ceux de ces débris qui y demeurent ensevelis?

Ces textes, il est vrai, sont peu nombreux : c'est une raison pour qu'ils aient plus de prix et soient recherchés avec plus de soin. Si nous les avons convenablement étudiés, nous tenant à la fois en garde contre une témérité de conjectures qui les fausse et les altère en leur demandant plus qu'ils ne peuvent donner, et contre cette interprétation timide qui n'en découvre pas la portée, il résulte de ce que nous avons dit que les peintres anciens ont été très forts coloristes. Si leur science n'était pas aussi compliquée que la technique de nos peintres, ils ont eu, du moins, en partage celle qui était dans une parfaite harmonie avec le génie de leur art, génie plus simple que celui de l'art moderne.

Quand on consulte le témoignage de ceux qui ont vu les peintures antiques à l'instant où, pour la première fois rendues à la lumière, elles apparaissaient dans toute leur primitive fraîcheur, on voit que la beauté de la couleur, dans un grand nombre d'entre elles, les a frappés ; et, ce qui est remarquable, c'est que maintes fois, voulant donner une idée de l'excellence du coloris qui distingue ces œuvres de l'antiquité, ils l'ont déclaré comparable à celui du Titien [1]. Ainsi, c'est au plus grand maître de la peinture moderne dans cette partie de l'art, à celui dont les tableaux brillent par de si chandes colorations, qu'il faut s'adresser pour se rendre compte de ces fresques antiques. D'autre part, M. Helbig, parlant du tableau, trouvé dans les fouilles du mont Palatin, qui représente Io et

[1] Le père Zarillo, directeur des fouilles d'Herculanum, écrivait en 1804 : « ..... Le Faune et la Nymphe sont d'un excellent coloris, spécialement pour le nu qui peut le disputer en ce genre au Titien. *Archiv. littér.*, 1me année, t. V, p. 278. — En 1805, on découvre à Pompéi une peinture représentant Diane surprise par Actéon. Il en est rendu compte dans le *Journal des Débats* : « Le coloris de Diane égale tout ce que Titien a jamais produit de plus beau dans ce genre. » *Journ. des Déb.*, numéro du 29 germinal an XIII. — La fresque célèbre intitulée la *Toilette de l'Hermaphrodite* est également signalée par Zahn pour la beauté de son coloris ; et c'est encore à celui du Titien qu'il le déclare comparable.

Mercure, déclare que cet ouvrage, par le coloris comme par le dessin, révèle une main extraordinairement fine; puis il ajoute : « La gamme des couleurs qui se tient dans des tons relativement clairs fait une impression harmonieuse et qui repose l'œil[1]. » On voit par là que tous les genres de coloris se trouvent représentés dans ces monuments de la peinture antique : tons chauds et riches de l'école vénitienne; tons fins et délicats. Malheureusement, les monuments, nous l'avons déjà dit, appartiennent à un siècle de décadence; ils datent d'un temps où, selon le témoignage de Pline, la peinture se mourait. Ces fresques qui ne sont, après tout, que les œuvres d'habiles décorateurs, artistes anonymes, que peuvent-elles nous révéler de la science d'un Euphranor, d'un Protogène, d'un Apelle? Elles sont utiles à consulter, il est vrai, car il est impossible qu'il n'y ait pas dans certaines colorations des artistes pompéiens comme une réminiscence d'une peinture plus savante et comme un héritage lointain des maîtres; mais ce sont là sans doute de vagues vestiges. Nous, ce que nous avons essayé, avant tout, de retrouver, c'est l'art des maîtres, de ces grands peintres dont les noms illustres, malgré la destruction de leurs œuvres, sont arrivés jusqu'à nous, et que l'antiquité tout entière a mis, pour le génie, au même rang que ses grands poètes.

[1] Lettre à M. G. Perrot, *Rev. Arch.*, 22e vol., p. 201.

CHAPITRE IV

LA PERSPECTIVE

I

La perspective chez les anciens. — Observations très justes : Aristote et Platon.

S'il y a une science que les modernes soient disposés à refuser aux anciens et qu'ils revendiquent volontiers pour eux, c'est la perspective aérienne. Il ne semble pas, en effet, qu'elle ait dû trouver sous le ciel de la Grèce des conditions favorables à son développement. Dans les pays où la lumière est si sereine, l'air si transparent, les objets les plus éloignés ont une précision de contours, une multiplicité de détails et une violence de couleur qui, supprimant la distance, les rapprochent du regard. Là, le paysage n'offre aucune de ces dégradations successives de tons qui indiquent les différents plans et créent la profondeur. Nous avons fréquemment constaté ce fait en Algérie. De la plage de Mustapha, les maisons aperçues de l'autre côté du golfe sur les coteaux lointains qui fuient vers le cap Matifou se montrent très souvent avec une netteté d'aspect qui semble défier la distance. L'homme, dans ces contrées, n'est donc pas invité par

la nature à chercher les belles lois qui régissent ces dégradations. Son œil, au contraire, se complaît dans la netteté des images : la pureté et la fermeté des lignes, la vigueur des reliefs, voilà ce qui le charme. Dans les brumes d'une grise atmosphère, il a d'autres plaisirs ; ce qui l'enchante ici, c'est le vague des horizons lointains, l'indécision des contours perdus et noyés, des lignes flottantes. A la différence du ciel joignez celle des dispositions morales. Dans le domaine de l'art, la raison antique a une calme sérénité ; elle goûte surtout l'ordre, la proportion, l'harmonie ; elle se repose volontiers sur une ou plusieurs figures dans lesquelles la forme est savamment étudiée, où rien ne déguise la beauté, où à une exquise simplicité s'allie une suprême élégance ; sur un tout limité, dont toutes les parties, bien pondérées, sont dans un parfait équilibre. L'imagination moderne a d'autres besoins. La représentation complète de la forme ne lui est pas nécessaire ; elle s'accommode volontiers de profils et de raccourcis. Plus capricieuse et plus hardie, elle aime le pittoresque, les effets variés, les accidents de toute nature. Il lui faut la lumière comme au génie antique, mais aussi l'air et l'espace ; il lui faut les larges horizons et la vaste étendue, tout ce qui, en un mot, répond à un vague sentiment de l'infini. Les lointains la ravissent ; elle en préfère la douceur à la brutalité des premiers plans ; supprimant les détails, ils la mettent en jeu pour les suppléer ; demi-voilés, ils l'invitent à la rêverie. Il n'y a pas pour elle de beau paysage sans un coin de mystère ; elle souffre, si on l'enferme dans une enceinte étroite d'objets trop rapprochés ; elle réclame une « trouée » par où elle puisse s'élancer et s'enfoncer dans l'espace. Tout site dont la composition est bien entendue a cette échappée, si petite qu'elle soit, que l'artiste ménage habilement pour favoriser l'essor nécessaire du regard et de la pensée.

Il est évident que c'est là un art tout nouveau que les anciens ont ignoré, un art qui, par conséquent, a exigé de nouvelles ressources. Mais est-ce à dire que la science sur

laquelle il repose leur ait été étrangère? Loin de là; nous allons même démontrer dans ce qui suit qu'ils en ont très bien connu les principes. Mais faisons voir d'abord qu'on trouve chez eux les principales observations qui en sont le point de départ. Voici, avant tout, un simple mot jeté en passant par Aristote. De quelle lumière n'éclaire-t-il pas toute la théorie de la perspective des couleurs? Rien de plus instructif que le seul rapprochement de la couleur et du son :

« Lorsque deux sons arrivent à l'ouïe, l'un affaibli, l'autre soutenu, tous deux parvenus au même endroit paraissent être, le premier, éloigné de l'oreille, le second, tout rapproché, parce que l'un ressemble à ce qui se fait entendre de loin, et l'autre à ce qui se fait entendre de près. Il en est de même en peinture. Lorsqu'on a par les couleurs représenté un objet comme éloigné et un autre comme proche, le premier semble s'enfoncer, et le second sortir du tableau, quoique tous deux soient sur le même plan[1]. »

Toute la science de la perspective aérienne est en abrégé dans cette simple assimilation des sons et des couleurs relativement aux effets de l'éloignement. Une couleur placée au dernier plan est comme le son d'une cloche lointaine qui arrive à nos oreilles affaibli par la distance; elle aussi, elle parvient à notre œil modifiée par la couche d'air qu'elle traverse, atténuée et dégradée par les vapeurs de l'atmosphère; et c'est dans la perception délicate de ces nuances que réside le talent du peintre. Plusieurs fois, dans le même traité, Aristote revient sur ces rapports du son et de la couleur. C'est encore dans sa *Météorologie* qu'il émet des observations se rattachant aux principes de la perspective aérienne. Mêlées à des théories scientifiques erronées, elles n'en gardent pas

[1] Τὸ μὲν ἡμῖν ἀνακεχωρηκέναι δοκεῖ τῆς γραφῆς, τὸ δὲ προέχειν, ἀμφοτέρων ὄντων ἐπὶ τῆς αὐτῆς ἐπιφανείας. Arist., *de Audibilibus*, p. 657, édit. Didot.

moins, détachées du reste, leur vérité : « La vue en s'étendant devient plus faible et moins nette..... Tous les objets éloignés paraissent plus noirs, parce que la vision ne peut pénétrer jusqu'à eux..... Ils semblent plus noirs, plus petits, plus unis, ainsi que les objets qui sont vus dans les miroirs ; de même que les nuages paraissent plus noirs dans l'eau que lorsqu'on regarde les nuages eux-mêmes[1]. » Il est important de remarquer avant tout qu'Aristote donne ici au mot « noir » un sens particulier. Pour lui, « le noir est une sorte de négation de la couleur ; car le noir ne se produit que parce que la vision vient à manquer ». Il entend donc ici par ce mot une sorte de décoloration et d'affaiblissement du ton ; ainsi compris, il est très juste, appliqué aux objets éloignés. Rien de plus exact aussi que l'aspect de ces mêmes objets comparé à celui des images réfléchies par les miroirs, si l'on songe que les miroirs métalliques des anciens, n'ayant pas la pureté des nôtres, ne renvoyaient, au prix de ceux-ci, que des simulacres affaiblis. Tous les autres effets de l'éloignement sont d'ailleurs marqués avec exactitude par Aristote : la dégradation des couleurs, la simplification des formes et l'amoindrissement des proportions, la diminution des détails : altérations qui, toutes, ont une même cause : l'atténuation progressive de la vision à mesure que croît la distance.

Ce n'est pas seulement Aristote que nous pouvons interroger en ces matières, c'est aussi Platon. Il y a dans différents passages des écrits de ce dernier de curieuses réflexions sur la peinture. Ce ne sont que de très courts aperçus, il est vrai, et c'est tout à fait en passant que le philosophe, dans l'exposition de ses doctrines, jette un rapide regard sur cet art à qui il emprunte des comparaisons et des analogies. Est-ce un motif pour négliger ces vues ? On le croirait à peine de la part

[1] Arist., *Meteorol.*, III, 4, 20 et 21. Nous traduisons par *plus unis* le mot λειότερα. Le terme grec est plus juste ; il exprime bien la disparition du relief et l'effacement des détails.

d'un si grand esprit : il porte sur la peinture un jugement défavorable. Lui qui parle en termes si magnifiques du beau, semble en méconnaître une des plus brillantes manifestations. Au nom de la raison philosophique, poète, il réprouve la poésie ; artiste, il répudie l'art. Platon s'écrierait volontiers avec Pascal : « Quelle vanité que la peinture ! » mais pour des raisons différentes. L'ironie de Pascal tombe sur un art « qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux » ; et l'anathème de Platon proscrit cet art dans lequel tout est illusion. Ce qu'il y a de curieux, c'est que l'un et l'autre reprochent à la peinture précisément ce qui en constitue la grandeur. Car, si elle sait transfigurer les objets les plus vulgaires et donner du charme aux plus insignifiants ; si, avec de si faibles moyens, elle évoque devant nous la nature entière jusqu'à en imposer à notre imagination et à nos yeux, n'est-ce donc pas là un signe de puissance ? et y a-t-il, dans les créations de l'esprit, quelque chose de supérieur ? Oui, Platon condamne la peinture parce que tout y est calculé pour surprendre les sens et décevoir notre âme. Le philosophe qui aspire à connaître la véritable essence des choses n'a qu'un dédain superbe pour les vains simulacres que cet art menteur nous en présente. Avec une fine ironie, il raille l'artiste et les fantômes qu'il crée. Qu'est-ce que l'objet représenté par lui sinon une chimère, « un rêve de l'imagination humaine destiné aux gens éveillés [1] » ? C'est encore « une image qu'il montre de loin aux petits enfants qui n'ont pas l'usage de la raison, pour leur faire illusion sur son pouvoir [2] ». Véritables hallucinations au prix de la contemplation de « l'Être » ! En somme, la peinture est une imitation trompeuse des choses ; elle les montre sous un aspect contraire à la vérité et trouble par là notre âme dont elle flatte la partie mauvaise ; il y a là pour

[1] Οἷον ὄναρ ἀνθρώπινον ἐγρηγορόσιν ἀπειργασμένην. Platon, *Le Soph.*, L. édit. Teubner. — [2] Id., *ibid.*, XXII.

celle-ci un péril : telle est contre elle le grief du philosophe. Ce qu'il réprouve surtout en elle, ce sont donc les mensonges de la perspective, ce sont les supercheries des peintres pour abuser la vue et reproduire les différentes déformations que subissent les objets selon la position et la distance.

« N'est-il pas vrai que la même grandeur regardée de près ou de loin ne paraît pas égale? — Oui. — Que le même objet paraît droit ou brisé lorsqu'on le voit hors de l'eau ou dans l'eau; qu'il présente l'aspect d'un creux ou d'une saillie à cause d'une autre illusion que font aux yeux les couleurs[1]? »... « Un lit n'est-il pas toujours le même lit soit qu'on le regarde de face et de profil? Mais quoiqu'il soit le même en soi, ne paraît-il pas différent de lui-même? Et j'en dis autant de toute autre chose? — Oui, l'apparence est différente, quoique l'objet soit le même. — Pense maintenant à ce que je vais dire. Quel est le but de la peinture? Est-ce de représenter ce qui est, tel qu'il est, ou ce qui paraît, tel qu'il le paraît? Est-ce l'imitation de l'apparence ou de la réalité? — De l'apparence. » Et Platon ajoute : « L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai; et ce qui fait qu'il exécute tant de choses, c'est qu'il ne prend qu'une partie de chacune; encore ce qu'il en prend n'est-il qu'un fantôme[2]. »

On ne peut rien dire de plus juste sur la peinture. Oui, dans ses imitations, elle s'éloigne du vrai, mais c'est pour s'approcher de l'idéal; des êtres, elle ne prend qu'une petite partie, mais c'est pour les agrandir; elle ne représente que des « fantômes », mais avec quel saisissant relief de réalité! Ne sont-ce pas aussi des « fantômes » que tous ces personnages que crée la poésie pour vivre éternellement dans l'imagination des hommes? En condamnant la peinture, Platon, par les mêmes raisons, la glorifie. Mais remarquons surtout dans les passages que nous avons cités avec quel accent de dédain le philosophe dénonce les illusions de la perspective. Ce qu'il

[1] Plat., *La Rép.*, X, 5. — [2] Id., *ibid.*, X, 2.

en dit prouve que, de son temps, les artistes observaient dans leurs tableaux toutes ces modifications de la forme réelle selon la position et le degré d'éloignement des objets ; ils connaissaient les lois auxquelles elles sont assujetties. Rien ne montre mieux le souci qu'ils en avaient que ce que remarque Platon des artifices employés par eux pour imiter ces effets, artifices qu'il compare à ceux des sorciers et des thaumaturges. Pour séduire nos yeux, la peinture ne néglige aucun prestige; l'artiste est un vrai magicien[1]. Serait-il donc possible d'accuser un art encore ignorant et naïf d'une si savante imposture ?

On aime à croire, du reste, que tout en déplorant, comme philosophe, les pièges tendus à notre âme par la peinture, Platon n'en jouissait pas moins, comme artiste, de ses merveilleux mensonges ; c'est, du moins, ce qu'on doit attendre de celui qui ne bannissait Homère de sa république qu'en le couronnant de fleurs[2].

Aux inductions légitimes joignons maintenant les données précises. Ce que les anciens avaient particulièrement étudié avec soin, c'était la perspective des statues et, en général, des grandes figures dans la peinture aussi bien que dans la sculpture. L'art, dit Platon, a pour but l'imitation. Or, il y a deux manières d'imiter, en reproduisant l'objet tel qu'il est ou tel qu'il paraît, dans toute la vérité de ses proportions ou avec ces mêmes proportions modifiées par la perspective. D'un côté, c'est la copie exacte de la réalité; de l'autre, c'est la représentation de « l'apparence[3] ».

[1] Ἡ σκιαγραφία ἐπιθεμένη (τῇ φύσει) γοητείας οὐδὲν ἀπολείπει καὶ ἡ θαυματοποιία καὶ ἄλλαι πολλαὶ τοιαῦται μηχαναί. Plat., *Républ.*, X, 5. — [2] Ce qu'il y a de piquant, c'est que Platon s'était occupé de peinture : εἰσὶ δ'οἱ... φασιν αὐτὸν γραφικῆς ἐπιμεληθῆναι. Diog. Laert., III, 6, 5. Il avait, du reste, composé aussi des poésies, dithyrambes, vers lyriques, tragédies. Id., *ibid.* — [3] Ces deux espèces d'imitation sont appelées par Platon ἡ εἰκαστική et ἡ φανταστική. Cou-

« Je vois clairement deux espèces de l'art d'imiter... — Quelles sont-elles? — Il y a d'abord l'art de copier; c'est particulièrement lorsqu'on opère l'imitation en reproduisant les proportions du modèle en longueur, largeur et profondeur et en ajoutant à chaque partie les couleurs convenables. — Eh quoi? Est-ce que tous ceux qui imitent ne s'appliquent pas à faire cela? — Non, pas ceux du moins qui exécutent de grands ouvrages de sculpture ou de peinture. Car, s'ils donnaient aux belles figures qu'ils représentent leurs véritables proportions, tu sens bien que les parties supérieures paraîtraient trop petites et les inférieures trop grandes, parce que les unes sont vues par nous de loin et les autres de près. — Cela est juste. — Aussi, n'est-il pas vrai qu'aujourd'hui les artistes, s'inquiétant peu de la vérité, donnent à leurs ouvrages, au lieu des proportions naturelles, celles qu'ils jugent devoir faire le plus bel effet? — Assurément. — Il est donc raisonnable d'appeler la première de ces deux espèces d'imitation, une copie, puisqu'en effet elle ressemble à l'objet? — Oui. — Et d'appeler, ainsi que nous l'avons fait, cette partie de l'art d'imiter, l'art de copier? — Fort bien. — Mais quoi? Ce qui paraît ressembler au beau à cause du beau choix du point de vue et qui, bien examiné à loisir, n'offre plus la ressemblance qu'il promettait, comment l'appellerons-nous? Puisqu'il « paraît » ressembler, sans qu'il y ait ressemblance réelle, n'est-ce pas une « apparence »? — En effet. — N'est-ce pas là une partie considérable de la peinture et, en général, de l'art d'imiter? — Certainement. — Et l'art qui produit, au lieu d'une copie fidèle, la simple apparence de l'objet ne l'appellerons-nous pas avec raison l'art de représenter « l'apparence des choses »? — Sans doute[1]. »

sin et Saisset traduisent ce dernier mot par *fantasmagorie*, comme φάντασμα par *fantôme*. Il faut rejeter bien loin ces deux termes qui pervertissent le sens de tout le passage. — [1] Plat., *Le Soph.*, XXIII, pp. 125 et suiv., édit. Teubner. Sur la perspective des statues, voir encore Vitruve, VII, 3.

Une anecdote bien connue, mais que c'est ici le lieu de rappeler, vient confirmer le témoignage de Platon. Il s'agissait de faire une statue d'Athéné qui devait être dressée sur une haute colonne. Les Athéniens eurent l'idée de la mettre au concours et invitèrent deux de leurs plus grands artistes, Phidias et Alcamène, à entreprendre ce travail. Les deux statues terminées, le jugement porté par le peuple sur l'une et sur l'autre fut bien différent. Celle d'Alcamène plut beaucoup et on lui décerna le prix ; quant à celle de Phidias, elle fut huée par la foule qui, dit l'histoire, dans son indignation, se porta presque à lapider l'auteur. Mais quand ces deux statues furent mises en place, il y eut un revirement complet d'opinion. On acclama l'œuvre de Phidias, tandis que celle d'Alcamène fut un objet de risée. Ce changement était-il donc l'effet d'un caprice de la foule, mobile dans ses impressions et dans son enthousiasme? Nullement. Mais les deux artistes avaient procédé différemment. Alcamène avait représenté la déesse avec toute la perfection possible de formes et de contours. Phidias, au contraire, plus savant dans son art, avait tout combiné dans son œuvre en calculant les effets de la perspective. Comme dans les parties supérieures d'une statue élevée les détails paraissent plus petits, il avait ouvert les lèvres, développé les narines, modifié tout, en un mot, en raison de la hauteur ; et c'est pour cela que son œuvre, qui avait failli d'abord lui coûter la vie, lui valut ensuite un triomphe[1]. Ce qui ressort de cette anecdote et du passage de Platon que nous avons cité, c'est que, malgré tout l'amour que les Grecs avaient pour la beauté, ils ne craignaient pas de la sacrifier dans l'occasion aux lois de la perspective.

[1] Tzetz., *Chil.*, VIII, 353.

II

La perspective chez les anciens (*suite*). — Il y avait dans l'antiquité une théorie de la perspective; documents précis sur ce point. Agatharque; Démocrite; Euclide; Vitruve. — La connaissance de l'optique entrait dans la culture générale de l'esprit.

On dira peut-être : sans doute, en ce qui concerne la perspective, on doit admettre que les peintres anciens savaient voir et observer, et que, dans leurs tableaux, ils reproduisaient avec une suffisante justesse les divers aspects des objets selon le degré d'éloignement et les différents plans. Dans les paysages pompéiens, il est vrai, la perspective est étrangement violée : les lignes montent ou descendent, capricieuses et irrégulières; mais, après tout, ce sont là des productions d'artistes d'ordre inférieur, d'ouvriers décorateurs, œuvres souvent hâtives et improvisées; leurs auteurs ont pu ignorer ce que savaient les grands peintres, un Protogène et un Apelle. Tout cela est vrai. Toutefois, ajoutera-t-on, il faut reconnaître qu'il y a une grande différence entre de simples observations pouvant conduire à une certaine justesse dans la pratique et ce qu'on appelle une « science ». Une science suppose non seulement des faits, mais des lois. Ces lois, dans la perspective linéaire, les anciens les ont-ils enfin connues? Avaient-ils ramené les phénomènes optiques à un corps de règles, à une théorie? Voilà ce qu'il s'agit de savoir. Nous répondrons que si la science en question s'est singulièrement développée chez les modernes, on ne peut douter qu'elle ne soit née chez les anciens. Ces derniers avaient, en perspective, établi des règles très précises, et cela déjà à une époque ancienne. Leur première origine remonte en effet au temps d'Eschyle, le

célèbre poète tragique (525–456 av. J.-C.). C'est à ce moment qu'un peintre, du nom d'Agatharque, qui était de Samos, conçut la première idée de cette science nouvelle. Ce n'était pas cependant un peintre d'un bien grand talent. Il avait une manière expéditive et lâchée qu'il prenait pour de la facilité et dont il était fier. Un jour qu'il reprochait à Zeuxis sa lenteur : « C'est vrai, répondit le maître; je mets du temps à mon travail, mais c'est qu'aussi je le consacre au temps[1]. » En effet, ajouta-t-il, et c'est un mot qui mérite d'être recueilli de sa bouche, car il prouve quelle était la conscience de ces grands artistes de l'antiquité, « l'exécution facile et prompte ne donne point à une œuvre un poids durable; elle ne lui communique pas cette perfection de beauté qui n'est due qu'à un soin diligent ». Quoi qu'il en soit, ce peintre s'était fait lui-même, ce qui semble pourtant indiquer une vocation, et peut-être la rapidité et la facilité de sa brosse ne nuisirent-elles pas à l'œuvre qu'un jour il entreprit.

La tragédie jetait alors un vif éclat; le génie d'un grand poète l'avait portée très haut; on l'entourait de toute la pompe et de toute la magnificence dont elle était susceptible. Eschyle avait inventé le masque; pour donner un aspect plus auguste à ses personnages, il les avait vêtus de la longue robe flottante et chaussés du haut cothurne. Exhaussé par lui, le théâtre réclama alors un ornement indispensable, le décor, destiné à relever la beauté du drame et à en augmenter l'illusion[2]. C'est Agatharque qui le lui donna. Le premier, dit-on, il fit une « scène », selon l'expression ancienne, c'est-à-dire qu'il représenta les édifices que demandait l'action. Ce genre de travail convenait à son talent improvisateur. Il y eut sans doute dans cet ouvrage un premier essai de lignes fuyantes. Toujours est-il que l'artiste, ayant vu son

[1] Ὁμολογῶ ἐν πολλῷ χρόνῳ γράφειν, καὶ γὰρ εἰς πολύν. Plut., *de Amic. malt.*, V. — [2] *Uti de incerta re certæ imagines ædificiorum in scenarum picturis redderent speciem.* Vitruve, VII, *Præf.*

innovation accueillie avec succès, crut devoir laisser un mémoire sur la question. La voie était ouverte : reprenant l'idée d'Agatharque, Anaxagore et Démocrite écrivirent un traité sur l'art de peindre les décors, mais, cette fois, en développant les principes de perspective qui s'y rattachent.

On sait que la première règle de la perspective est celle des « points de fuite », c'est-à-dire des points vers lesquels se dirigent les lignes fuyantes, et qui sont placés ou sur la ligne d'horizon, ou au-dessus de cette ligne, ou au-dessous. Ce qu'on appelle le « point de vue » n'est que le plus important de ces points. Or, le point de fuite était très nettement indiqué dans l'ouvrage de Démocrite. Le principe de toute la théorie était en effet celui « d'un centre établi en un point déterminé auquel devaient être ramenées, selon les rapports naturels, les lignes répondant aux rayons visuels[1] ». A la notion du point de fuite se joignait celle des différents plans. En effet, ce n'est pas seulement le relief des figures, c'est celui de tout le tableau qui est indiqué par ces expressions, *alia abscedentia, alia prominentia,* rendant très bien l'idée de premier et de second plan. Enfin, on constatait que de cette habile distribution des objets dans l'espace, résultait « l'illusion d'une profondeur creusée sur une surface plane[2] » : ce qui est le grand objet de toute la perspective.

Si sommaire qu'elle soit, l'indication de ce que contenait ce premier traité est très précieuse. On le voit : le principe de la science était posé : quels développements reçut-il ? Il est probable que les peintres, une fois en possession de ces premières données, en avaient tiré toutes les notions qu'elles renferment, notions si importantes pour leur art. Ils avaient été secondés dans cette tâche par les architectes. Plusieurs siècles

[1] *Scripserunt quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem, certo loco centro constituto, lineas naturali ratione respondere.* Vitr., VII, *Præf.* — [2] *Uti quæ in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia, alia prominentia esse videantur.* Id., *ibid.*

après Démocrite, Vitruve n'emploiera pas une formule plus claire que la sienne pour désigner le point de vue. Parlant du plan perspectif d'un édifice, il le définira : « la représentation de la face et des côtés fuyants, et le concours de toutes les lignes aboutissant au centre du cercle[1] ». Il faut remarquer la netteté et la précision de ces derniers termes.

Du reste, pour savoir ce que les anciens connaissaient en matière de perspective, nous n'avons besoin ni d'inductions ni de conjectures; il y a sur ce point un document précis.

Nous possédons, en effet, l'*Optique* d'Euclide[2], ce célèbre géomètre dont les *Éléments* servent encore de base à l'enseignement moderne de la géométrie. Cette optique, réduite à un petit nombre de pages, est, malheureusement, bien sommaire. Elle se compose : 1° d'une préface; 2° d'une série de 12 propositions que l'auteur met en avant comme vérités évidentes ou démontrées; 3° de 61 théorèmes, énoncés simplement, sans démonstrations. Il faut ajouter que la plupart de ces théorèmes se rapportent à l'optique proprement dite; la perspective occupe très peu de place. Tel qu'il est, ce livre est, pour notre objet, très instructif. Il renferme, en effet, des notions, sinon complètes, du moins, très exactes. Les formules anciennes diffèrent un peu des nôtres; mais s'il y a moins de précision et de rigueur scientifiques dans l'expression, il est aisé de constater que les principes sont les mêmes. Pour permettre d'en juger, nous allons indiquer quelques-unes des propositions énoncées par Euclide. Si nous entrons dans ces détails techniques, on voudra bien nous le pardonner ; notre sujet l'exige ; il s'agit de retrouver les titres oubliés

[1] *Scenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio, ad circinique centrum omnium linearum responsus.* Vitr., I, 2. — [2] Euclide vivait vers 320 av. J.-C., sous Ptolémée, fils de Lagus. Son *Optique* a paru pour la première fois en 1557. Elle a été traduite en français sous le titre de *La perspective d'Euclide,* par Fréart de Chantelou, sieur de Chambray, au Mans, 1663. On en trouvera le texte dans les *Eclogæ physicæ* de Gottlob Schneider, Ienæ et Lipsiæ, 1801, vol. 1, p. 381, sqq.

d'une science qu'ont possédée les anciens. Nous pénétrerons, du reste, discrètement dans ce domaine de la géométrie, nous souvenant que cet ouvrage est, avant tout, consacré à des questions d'art et de goût.

Euclide considère le champ de la vision comme enfermé dans un cercle formé par la base d'un cône : « La figure comprise sous les rayons visuels est un cône qui a son sommet au centre de l'œil et sa base aux extrémités ou contours des choses vues[1]. » Cette donnée semble avoir, chez les anciens, servi de base aux démonstrations de l'optique. Dans son étude sur la vision[2], Galien revient souvent à cette figure d'un cône visuel qui lui sert à expliquer différents phénomènes. L'axe du cône, dit-il, est une ligne droite allant au centre du cercle : observation qui complète l'énoncé d'Euclide. Si nous ajoutons que toutes les lignes parallèles à cette droite aboutissent en perspective au même point, nous retrouvons le principe de Vitruve, précédemment énoncé, que le centre du cercle est le point de concours de toutes les lignes, *ad circini centrum omnium linearum responsus*[3].

Le « point de vue » étant établi, quelle est la direction des lignes qui y aboutissent ? Euclide expose la règle en termes très précis. Rappelons-nous, pour comprendre son énoncé, que le point de vue se trouve sur la ligne d'horizon ; que cette ligne est à la hauteur de l'œil du spectateur ; que, des autres lignes, celles qui sont au-dessous de celle-là montent tandis que celles qui sont au-dessus descendent. « Des plans[4] situés au-dessous de l'œil la partie éloignée paraît monter. » « Des plans situés au-dessus de l'œil la partie éloignée paraît descendre[5]. » Ces deux lois sont tout à fait exactes. En

[1] Proposition II. — [2] Galien, *de Usu partium corporis humani*, X, 12. — [3] Cf. *Leçons de perspective de Pèquègnot*, Paris, 1871, p. 1, fig. 47. — [4] On dirait aujourd'hui, avec plus de précision : *plans horizontaux*. — [5] Th. X et XI ; Cf. th. XIII et XIV. Le grec dit : τὰ πόῤῥα μετεωρότερα φαίνεται... ταπεινότερα φαίνεται. Il faut remarquer qu'il y a φαίνεται

substituant les *plans* aux *lignes*, Euclide modifie les termes, mais sans altérer en rien le principe. A ces deux lois ajoutons celle-ci : « Les lignes qui, du fond, s'avancent vers le premier plan, paraissent, celles de droite, se diriger vers la gauche, celles de gauche, se diriger vers la droite[1] ; » et la règle qui, en perspective, concerne la direction des lignes aboutissant au point de vue se trouve complétée.

Le principe de la diminution des objets selon les différents plans n'est pas moins nettement déterminé par Euclide : « Des grandeurs égales inégalement distantes paraissent inégales, et la plus proche de l'œil paraît toujours être la plus grande[2]. » Et en effet : « Les choses qui sont vues sous un plus grand angle paraissent plus grandes ; » et réciproquement : « Les choses qui sont vues sous un angle plus petit paraissent plus petites[3]. » La dégradation des tons et des couleurs suit la diminution des grandeurs : « Des grandeurs égales se trouvant à des distances différentes, les plus rapprochées de l'œil se voient plus distinctement[4]. » « Chaque objet visible a une certaine longueur de distance déterminée au delà de laquelle il cesse d'être vu[5]. » Ce ne sont pas seulement les proportions de l'objet qui diminuent, selon la distance, jusqu'à ce que l'objet lui-même s'évanouisse à l'horizon, c'est la forme et le relief qui se dénaturent : « Des grandeurs carrées étant vues de loin paraissent rondes[6]. » Quelquefois même la forme s'efface entièrement : « Une sphère, de loin, ne paraît qu'un cercle[7]. » Vues en perspective toutes les figures géométriques subissent une déformation : « Si le plan d'une circonférence passe par l'œil, le contour de cette circonférence paraîtra une ligne droite[8]. »

Telle est en abrégé l'optique d'Euclide ; les principes les plus importants de la perspective, linéaire et aérienne, tiennent

et non δοκεῖ. Il ne s'agit pas d'une simple apparence, mais de ce que l'œil voit réellement. — [1] Th. XII. — [2] Th., V. — [3] Propos. V et VI. — [4] Th., II. — [5] Id., III. — [6] Id., IX. — [7] Id., XXV.— [8] Id., XXII.

dans ce petit nombre de lignes. Jusqu'à présent, nous n'avions eu à recueillir que des faits exactement observés ; voici enfin des lois. Il est évident maintenant que les artistes anciens possédaient, en fait de perspective, non seulement la pratique, mais aussi la théorie ; et l'on comprend le mot d'un savant peintre, un chef d'école, de l'atelier duquel étaient sortis Apelle et Mélanthe, qui, nourri des plus fortes études, disait que « sans l'arithmétique et la géométrie, il n'y avait pas de perfection possible pour l'art[1] ». Il est probable que l'arithmétique servait aux peintres surtout pour établir les proportions de la figure humaine. Car on sait combien cette science des « proportions » tenait une place considérable dans les préoccupations des artistes de l'antiquité. Mais où la géométrie trouvait-elle son emploi et son application la plus naturelle sinon dans les démonstrations de la perspective ?

Et, en effet, l'optique, chez les anciens, était une branche de la géométrie. Si Alcamène avait été vaincu par Phidias dans le concours pour la statue d'Athéné, c'était, disait-on, parce qu'il n'était pas versé, comme son émule, dans la connaissance de la géométrie et de l'optique. Cette dernière science, qui comprenait la partie de la perspective que nous appelons linéaire, embrassait aussi la perspective aérienne. Elle rendait compte des illusions de la vue, expliquant, par exemple, pourquoi les objets vus dans l'eau paraissent plus grands[2], tandis que les objets éloignés semblent plus petits. Il y avait aussi un chapitre important consacré aux miroirs et aux différentes images qu'ils réfléchissent. Mais Aulu-Gelle, à qui nous devons ces détails[3], ne nous donne pas de plus

[1] *Omnibus litteris eruditus, præcipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse.* Plin., XXXV, 10, 36. — [2] Lorsque l'eau est tranquille, elle réfléchit une image exacte des objets ; il n'en est pas de même lorsqu'elle est agitée : cette image se déforme et s'allonge. — [3] Aul.-Gelle, *N. A.*, XVI, 18.

amples renseignements sur cette science dont il ne note que les curiosités. Elle semble, du reste, avoir été du nombre de celles qui entraient dans la culture générale de l'esprit et appartenaient à une éducation libérale. C'est, du moins, ce qui paraît ressortir d'une lettre que Cicéron adresse à Atticus et dans laquelle, sur un ton enjoué, il fait allusion à un théorème de perspective. Il s'agit d'une de ses maisons de campagne dont Atticus critiquait les fenêtres : « Sachez, dit-il à son ami, qu'en trouvant mes fenêtres trop étroites vous vous faites une affaire avec Cyrus : heureusement ce n'est qu'avec l'architecte. Comme je lui voulus dire que j'étais du même avis que vous, il me fit voir que des fenêtres larges donnant sur un jardin n'offraient pas une perspective aussi agréable à la vue. En effet, soit A l'œil qui voit, B et C l'objet qu'il voit, D et E les rayons qui vont de l'objet à l'œil..... Vous comprenez bien le reste[1]. » Et Cicéron laisse Atticus achever la démonstration. Ce n'est évidemment qu'un badinage ; Cicéron se sert avec une gravité comique des formules de l'école. Toutefois, ce passage prouve que ces sortes de raisonnements lui étaient familiers ainsi qu'à Atticus.

III

La perspective chez Lucrèce ; la théorie traduite en tableaux.

Parmi les sectes philosophiques, les épicuriens paraissent avoir eu un goût particulier pour les curiosités de la perspective. Peut-être faut-il l'attribuer à l'influence du maître. L'auteur du premier traité sur cette science n'est-il pas le fondateur de la doctrine des atomes ? C'est à lui qu'Épicure, fervent disciple, l'emprunta ; il lui prit aussi ce qui se ratta-

[1] Cic., *ad Att.*, II, 3, trad. de l'abbé Mongault.

chait au système, certaines considérations appartenant à l'optique. En tous cas, on en trouve de curieux exemples dans Lucrèce. On sait que dans son IVe livre celui-ci expose la théorie de la vision qui, selon les Épicuriens, s'opérait par l'émission d'images détachées des objets et traversant l'air pour venir frapper l'organe de l'œil. Quoiqu'ils prétendissent que ces subtiles émanations des corps en étaient la représentation exacte, ils ne pouvaient nier que la vue ne fût sujette à mille illusions ; mais ils déclaraient que les erreurs de ce sens ne devaient nullement en ébranler l'autorité. En effet, admettre le contraire eût été ruiner leur doctrine qui ne reconnaissait pour fondement de la vérité que le témoignage des sens. C'est à propos de ces illusions qui, selon eux, viennent, non d'une observation réelle, mais d'un esprit téméraire dans ses conjectures, que Lucrèce mentionne divers phénomènes d'optique. On se plaît à les retrouver chez lui, mais décrits en beaux vers, avec cette précision, cette netteté, cette rigueur scientifiques dont il sait revêtir son expression. L'affaiblissement des objets en raison de la distance et leur aspect simplifié par l'éloignement ; les modifications opérées en eux par la colonne d'air qui les sépare de notre œil, la réflexion et la réfraction, tous ces phénomènes sont remarqués par lui avec une parfaite justesse. C'est ainsi qu'il nous offre la perspective d'un portique, d'une tour, d'un groupe d'îles. Il indique nettement le point de fuite ; s'il ne dégage pas la loi, il décrit le fait avec une admirable précision ; l'exactitude des termes a, on peut le dire, la valeur d'une formule et suppléé à la construction de la figure :

Porticus æquali quamvis est denique ductu,
Stansque in perpetuum paribus suffulta columnis,
Longa tamen parte ab summa cum tota videtur,
Paulatim trahit angusti fastigia coni,
Tecta solo jungens atque omnia dextera lævis
Donec in obscurum coni conduxit acumen[1].

[1] Lucrèce, IV, 426-31, édit. Munro.

« Voyez ce portique. Il est formé d'une rangée de colonnes, toutes parallèles et égales en hauteur. Toutefois, vue de l'une de ses extrémités, il rapproche et resserre insensiblement ses deux côtés en pointe de cône, joignant les lignes du sommet à celles du sol et le côté droit au côté gauche, jusqu'à ce qu'il confonde tout en une obscure image, sommet du cône. »

De la perspective linéaire passons à la perspective aérienne. Au tracé si net que nous venons de voir va succéder une figure confuse. Ce sont des tours vues de loin : elles sont carrées, mais en raison de l'adoucissement des angles et de l'effacement des détails produits par la distance, elles prennent l'aspect de tours rondes.

Quadratasque procul turres cum cernimus urbis
Propterea fit uti videantur sæpe rotundæ,
Angulus obtusus quia longe cernitur omnis ;
Sive etiam potius non cernitur, ac perit ejus
Plaga, nec ad nostras acies perlabitur ictus ;
Aera per multum quia dum simulacra feruntur,
Cogit hebescere cum crebris offensibus aer.
Hinc ubi suffugit sensum simul angulus omnis,
Fit quasi ut ad tornum saxorum structa terantur ;
Non tamen ut coram quæ sunt vereque rotunda,
Sed quasi adumbratim paulum simulata videntur [1].

En contemplant de loin l'enceinte d'un rempart,
On voit rondes souvent des tours qui sont carrées ;
Soit que par le lointain les lignes altérées
S'émoussent, ou plutôt que les angles confus
N'atteignent plus les sens et cessent d'être vus ;
Car l'épaisseur des airs intercepte l'image ;
Chaque flot effleuré la déforme au passage,
Et tout angle s'efface, et le robuste mur
S'arrondit, non sans doute avec le relief pur
Des contours vraiment ronds vus de près et palpables,
Mais avec l'à peu près des formes vraisemblables [2].

[1] Lucr., IV, 353 et suiv. Il est curieux de constater que ce passage de Lucrèce n'est que la démonstration en beaux vers du IXe théorème d'Euclide ainsi conçu : *Des grandeurs carrées étant vues de loin paraissent rondes.* — [2] Trad. de Lucrèce par André Lefèvre. Disons une fois pour toutes que,

On ne peut mieux voir. Les deux derniers vers de Lucrèce, surtout, rendent très bien l'impression de ces formes indécises que le regard démêle à peine lorsque la grande distance ne nous les laisse voir qu'à travers les vapeurs de l'atmosphère. Un artiste aperçoit tout de suite ces tours dans leur effacement lointain.

> ..... Omnia quæ longe semota tuemur
> Aera per multum specie confusa videntur [1].

La disparition des détails, dans l'éloignement, ne permet plus à l'œil de distinguer autre chose que des « masses ». C'est ce que remarque très bien Lucrèce : des montagnes éloignées qui s'élèvent au milieu de la mer, et livrent entre elles un libre passage aux flottes, semblent être réunies et ne plus former qu'une seule île :

> Insula conjunctis tamen ex his una videtur [2].

Tous ces effets sont dus à l'interposition de l'air entre l'œil et l'objet :

> Aera qui inter se cumque est oculosque locatus.

Plus longue est la colonne d'air qui s'agite devant nos yeux et qui les effleure, plus grand est l'éloignement de l'objet :

> ..... Quanto plus aeris ante agitatur,
> Et nostros oculos perteget longior aura,
> Tam procul esse magis res quæque remota videtur.

Et tout s'accomplit avec une merveilleuse rapidité pour

dans tous les passages de Lucrèce que nous citons, nous n'avons pas à examiner les erreurs que peut mêler à la description du phénomène d'optique la fausse théorie de l'émission des images. Il nous suffit, quelle que soit la valeur de l'explication scientifique, que le phénomène lui-même ait été bien observé, plutôt en artiste qu'en physicien. — [1] Lucr., V, 579-80. — [2] Id., IV, 399.

que nous puissions voir en même temps et l'aspect de l'objet et la distance où il se trouve :

> Scilicet hæc summe celeri ratione geruntur,
> Quale sit ut videamus et una quam procul absit[1].

Une théorie intéressante de la perspective est celle des objets vus dans l'eau. Lucrèce observe avec une parfaite justesse les deux phénomènes de la réflexion et de la réfraction. Du premier, il formule même la loi : *L'angle de réflexion est égal à l'angle d'incidence :*

> Omnia quando quidem cogit natura referri
> Ac resilire ab rebus ad æquos reddita flexus[2].

Il se contente de décrire le second avec précision :

> At maris ignaris in portu clauda videntur
> Navigia, aplustris fractis, obnitier undæ.
> Nam quæcumque supra rorem salis edita pars est
> Remorum, recta est, et recta superne guberna :
> Quæ demersa liquorem obeunt, refracta videntur
> Omnia converti, sursumque supina reverti,
> Et reflexa prope in summo fluitare liquore[3].

« Ceux qui ne connaissent pas la mer croient voir les navires dans le port, boiteux, faire effort contre les vagues : la poupe semble brisée. C'est que la partie des rames et du gouvernail élevée au-dessus des flots est droite; la partie plongée dans la mer paraît se briser, remonter horizontalement, et, par cette réfraction, flotter presque à la surface. »

Dans un livre sur le poème de *La Nature*, dont les beautés poétiques sont analysées avec un talent supérieur[4], on a déjà montré combien, chez Lucrèce, le savant était distingué; on a signalé dans cet éminent esprit une sorte d'intuition, vrai-

[1] Lucr., IV, 244-255. — [2] Id., IV, 322-23. Cf. Olympiodore *in Aristot. Meteorolog.*, p. 48. α : ἡ μὲν ἀνάκλασις κατὰ ἴσας γίνεται γωνίας. — [3] Id., IV, 436-442. — [4] C. Martha, le poëme de Lucrèce, Hachette, 1869.

ment remarquable pour l'antiquité, de certaines lois du monde physique, une sagacité qui étonne la science moderne dont elle semble devancer les découvertes. N'est-on pas charmé de surprendre chez lui la même précision, la même justesse dans l'observation de plusieurs phénomènes d'optique et de perspective? Cette science nouvelle qui se révèle ainsi dans le poète d'une manière piquante ne sied-elle pas à celui qu'on peut appeler un grand peintre de la nature, le plus grand, avec Virgile, dans l'antiquité? En effet, quel artiste que Lucrèce! Y a-t-il, par exemple, un paysage historique du Poussin plus grandiose que cette majestueuse solitude, séjour sacré des nymphes, qu'il nous montre, aux premiers jours du monde, animée seulement par la grande voix du torrent qui, descendant des hautes montagnes, de loin, appelle la bête fauve altérée? Avec quel profond sentiment de la nature sauvage ne peint-il pas cette onde prompte à s'épancher en larges nappes sur le roc humide, sur la verte mousse d'où elle rejaillit en écume?

> Lubrica proluvie larga lavere humida saxa,
> Humida saxa super viridi stillantia musco.

Est-il besoin de citer tant de tableaux où le détail pittoresque est si saisissant de vérité? Ils sont dans toutes les mémoires. Il était digne de cet observateur de la nature, qui l'a rendue avec tant d'émotion dans ses beaux vers, de s'intéresser à ces curieux effets qu'elle présente, soit que, révélant la forme réelle par la forme apparente, elle trompe nos yeux pour les mieux instruire; soit que, dans l'éloignement, elle nous offre les objets, demi-voilés par les vapeurs de l'atmosphère, avec tout le charme du mystère.

CHAPITRE V

L'EXPRESSION

I

Importance de l'expression dans l'art antique. — Ce qu'en disent Socrate et Aristote. — Exemples divers. — Aristide de Thèbes est le maître qui se distingue le plus dans cette partie de l'art.

L'art occupe très agréablement les loisirs de notre pensée. Lorsque l'activité inquiète des affaires, le souci de nos intérêts et de nos fonctions, ont troublé notre esprit, c'est le charme qui le récrée, et qui souvent, en suspendant quelques instants ses travaux, lui redonne du ressort et du courage. Que de questions il offre, toutes très dignes d'intérêt ! Celle de « l'expression » est considérable ; aussi n'avons-nous nullement l'ambition de l'épuiser. Nous nous bornerons à quelques considérations, ménageant la théorie pour analyser des exemples, partant des anciens, mais arrivant volontiers aux modernes, appelant enfin la pensée tantôt vers les uns, tantôt vers les autres, afin d'essayer, par divers rapprochements, de faire mieux comprendre le génie de deux arts différents. Nous envisagerons l'expression d'une manière très large :

nous la verrons non seulement dans les sujets où figure l'homme, dans les scènes où nos différents sentiments jouent un rôle : drames de la passion, tragédies du cœur ; mais aussi dans le paysage, persuadé que la face de la nature n'est pas moins expressive que celle de l'homme, que nous trouvons en elle l'écho de nos joies, de nos tristesses, de nos douleurs, que si l'animal qui sent et qui souffre comme nous a nos sympathies, la vie sourde et mystérieuse de la plante, on peut presque dire du rocher, a également de l'intérêt pour l'artiste.

Lorsqu'on est en Grèce, il est difficile à l'esprit de ne pas remonter, dans les questions d'art, aux philosophes et aux poètes, parce qu'ils ont été les uns et les autres d'admirables interprètes du beau : les premiers, qui en dégagent l'idée dans leurs savantes analyses ; les seconds, dont les gracieuses fictions en présentent l'image. Aussi ne sera-t-on pas étonné si nous demandons à Socrate son sentiment sur la question qui nous occupe[1]. On connaît ce sage aimable, d'une si haute raison, occupé sans cesse dans tous ses entretiens à rendre, par ses réflexions et par ses conseils, ses concitoyens plus éclairés et meilleurs; cachant sous les dehors d'une parfaite bonhomie la sagesse la plus profonde, et, par une piquante et ingénieuse méthode, instruisant les autres alors même qu'il ne paraît préoccupé que de l'envie sincère de s'instruire lui-même. Ce désir de semer partout pour les autres ou de recueillir pour lui les bonnes idées le conduisait à travers la ville dans les boutiques des plus modestes artisans. Or, un jour, il entra dans l'atelier du peintre Parrhasios[2] et engagea avec lui la conversation sur la peinture. Qui fut bien étonné? ce fut l'artiste qui apprit du philosophe les secrets

[1] Du reste, Socrate, fils de sculpteur, avait lui-même taillé le marbre. On disait généralement que le groupe des trois Grâces qui se voyait à l'Acropole était son ouvrage. Diog. Laert., II, 5, 19. — [2] Xénoph., *Memor.*, III, 10.

mêmes de cet art qu'il pratiquait, son but, ses effets, ses moyens, dont le premier est l'expression. Car si la peinture, selon Socrate, a pour objet la représentation de ce qui se voit, c'est en réalité pour figurer ce qui ne se voit pas, c'est pour offrir aux regards l'image de l'âme elle-même, de ses sentiments et de ses pensées. Elle se propose, avant tout, d'exprimer la forme avec vérité, mais, par la forme, elle atteint ce qu'il y a de plus intime dans l'être. — Parrhasios croyait n'imiter avec des couleurs que « les enfoncements et les saillies, le clair et l'obscur, la mollesse, la dureté, le poli dans les corps », tout ce qui est visible en un mot ; il sait maintenant que, par surcroît, il met dans le regard de l'homme la passion, qu'il y peint la douceur de l'amitié et l'indignation de la haine, la joie ou la tristesse que font naître le bonheur ou le malheur de ceux que l'on aime, enfin tous les sentiments de notre nature, l'orgueil, la modestie, l'humilité, la prudence. Socrate revenait sans cesse à ces idées, qui lui étaient chères parce qu'il en pénétrait la profonde vérité. Aussi reparaissent-elles dans un entretien qu'il eut une autre fois avec Cliton le statuaire, entretien dont le dernier mot en est comme un résumé : « C'est le devoir du statuaire d'exprimer par la forme tous les mouvements de l'âme. »

Il y a un petit traité d'Aristote, peu connu et cependant très curieux, qui prouve jusqu'où les anciens avaient poussé cette science de l'expression ; il est intitulé la *Physiognomie*. On y trouve des observations très intéressantes sur les rapports de l'âme et du corps, sur les différentes passions manifestées par les formes extérieures. C'est une étude savante de l'expression physique, comme dans la *Rhétorique* du même auteur le célèbre portrait des quatre âges est une étude de l'expression morale. L'expression de toutes les parties du visage, différente selon la différence de leur configuration, est analysée avec la dernière finesse : celle du front, des yeux, des lèvres, du nez ; tout est curieusement noté. Mais ce qui est surtout d'une originalité piquante, c'est que les divers

caractères de la physionomie sont rapportés à des types d'animaux, tels que le lion, le singe, le porc, le bœuf, l'âne, le chien. On ne s'attendrait guère à rencontrer de pareilles remarques chez un ancien, ni surtout à trouver comme un autre Granville dans le grave Aristote. Si l'observateur philosophe avait pénétré aussi profondément la signification des formes, combien, à plus forte raison, les peintres avaient-ils dû s'attacher, eux aussi, à cette étude ? Du reste, ce n'est pas là une conjecture. « Pour se distinguer dans la peinture, dit un critique ancien, il faut démêler ce qu'il y a d'expressif dans la joue, dans le regard et le sourcil, en un mot, tout ce qui manifeste l'âme. »

Le triomphe de la critique, chez les poètes de l'Anthologie, c'est, nous le verrons, l'analyse de l'expression. Dans leurs descriptions d'œuvres d'art, toutes, d'une spirituelle brièveté, d'une exquise délicatesse, il n'y a qu'un ou deux traits, mais choisis avec quel goût, avec quel fin sentiment de l'art ! L'impression donnée est juste, on le sent, et l'imagination, éveillée, achève la peinture qu'on lui a laissé entrevoir. Ce qu'ils admirent, c'est l'art communiquant à des matières rigides le souffle divin qui leur donne le mouvement, la chaleur, la vie. Voici un groupe d'*Hercule étreignant Antée :*

« Qui a tiré de ce bronze des gémissements ? Qui, à force d'art, a donné au métal un air de souffrance, une expression d'audace ? L'œuvre est vivante. Le vaincu m'inspire de la pitié, et j'ai peur du fier et puissant Hercule. Dans l'étreinte de ses bras, il tient Antée qui n'en peut plus ; et celui-ci, le corps ployé en deux, semble pousser des cris plaintifs [1]. »

Il faut remarquer ces mots : « Qui a tiré de ce bronze des gémissements ? » Pour donner une idée de cette imitation de la vie dans une œuvre d'art, les poètes de l'Anthologie ont, en effet, des expressions d'un pittoresque imprévu, originales. S'agit-il d'une statue de Prométhée ? « Vois l'airain dompté

[1] *Anth. de Plan.*, IV, 97.

par la souffrance jusqu'au fond des entrailles..... ; » d'un portrait d'Alexandre ? « Lysippe, par toi l'airain a un regard de feu. » — « L'airain mugit ; il a reçu de l'artiste le souffle et la vie. » dit un autre poète, en parlant de la vache de Myron. — Voici Médée : « Quel est le statuaire qui a su inspirer au marbre une telle rage ? » Considérons un autre groupe, celui de Thésée et du taureau de Marathon. Quelle vie puissante dans les deux figures !

« Le taureau et l'homme sont une merveille de l'art. Celui-ci, vigoureux, avec tout l'effort de ses membres tendus, accable le monstre d'une violente attaque. Courbant les muscles du cou, il a saisi, de la main droite, les naseaux, de la gauche, une corne. Les vertèbres sont tordus ; et l'animal, dont le col est vaincu par une puissante étreinte, plie les jambes de derrière et s'affaisse. On croit entendre, par un effet de l'art, la respiration haletante du taureau et voir l'homme tout ruisselant de sueur..... et cela dans l'airain[1] ! »

Les animaux n'ont pas une expression moins intense que l'homme. Il est beau ce cheval de Lysippe : « Vois comme ce coursier d'airain, par un art merveilleux, se tient là dans sa plus magnifique pose. Son regard est fier, il dresse la tête, et sa crinière flotte au gré des vents qu'il provoque[2]. » Et cette biche dont Hercule tient les cornes et qu'il accable, le pied posé sur le flanc de la bête, le genou appuyé avec effort, comme elle vit, tout expirante qu'elle est, « la bouche ouverte, presque sans souffle, indiquant l'oppression de son cœur par sa langue pendante[3] ! »

C'est surtout dans les yeux que les anciens plaçaient l'expression. Dans ceux de Philoctète qu'ont desséchés la colère et la haine est figée une larme, indice d'une âpre souffrance ; dans ceux de Polyxène se peignent « toutes les douleurs de la guerre de Troie ». Quelquefois, non contents

[1] *Anth. de Plan.*, 105. — [2] *Ibid.*, 777. — [3] *Ibid.*, 96.

d'exprimer par le regard un seul sentiment, les artistes en mêlaient deux en une même expression, deux sentiments difficiles à concilier qu'ils fondaient néanmoins ensemble, par un effort de l'art, comme la colère et la pitié dans les yeux d'une Iphigénie et d'une Médée, pour peindre, chez la première, le ressentiment de la prêtresse allié à l'attendrissement de la sœur, chez la seconde, l'irritation d'une épouse trahie s'unissant à la tendre compassion d'une mère.

Ce n'était pas au seul visage, du reste, que l'expression était bornée chez les Grecs; elle était répandue dans le corps tout entier. Que d'exemples nous en pourrions citer! Voici une statue de Myron; elle est en bronze; c'est Ladas, le coureur :

« Tel que tu étais, lorsque Thymos te suivait, léger comme le vent, et que, penché en avant, tu effleurais le sol de tes pieds; tel, ô Ladas, vivant encore, Myron t'a coulé en bronze, en imprimant sur tout ton corps l'attente de la couronne olympique. Le cœur palpite d'espérance; sur les lèvres on voit le souffle intérieur de la poitrine haletante. Peut-être le bronze va s'élancer vers la couronne, la base même ne le retiendra pas. Le vent est bien rapide, l'art l'est davantage[1]. »

Vignette exquise de l'Anthologie! Quel fin profil que celui de ce coureur! Comme le caractère général de la figure a été bien exprimé par l'artiste! C'est un élan rapide du corps tout entier. A cette image il faut opposer celle du vieil Anacréon qui s'avance vaincu par l'ivresse :

« C'est le vieil Anacréon chancelant sous les vapeurs du vin, la couronne au front, que tu vois sur ce socle arrondi. Ses yeux sont lascifs et tendres, et jusque sur ses talons traîne son manteau. De ses deux sandales, il en perd une, comme un ivrogne; l'autre tient encore à son pied rugueux. Il chante ou le charmant Bathylle ou Mégistès, ayant dans ses mains sa lyre plaintive. O puissant dieu du vin, veille sur

[1] *Anth. de Plan.* 54.

lui; car il ne convient pas que le serviteur de Bacchus tombe par le fait de Bacchus[1]. »

C'est ainsi que l'art ancien exprime la démarche chancelante de l'ivresse, comme tout à l'heure l'agilité du coureur, mettant jusque dans les moindres détails, dans les plus petites particularités de l'attitude et du costume, l'empreinte du sentiment qui anime le personnage.

Ce que nous appelons l'expression morale était, chez les anciens, la « peinture des mœurs ». C'est comme peintres des mœurs, comme « ethographes », qu'Aristote apprécie les artistes; c'est d'après ce principe que, mettant un haut prix au talent de Polygnote, il déclare ce maître supérieur à Zeuxis même. Pline n'est pas d'un autre sentiment. Ce qu'il loue le plus volontiers chez tel ou tel maître, c'est l'habileté à peindre les mœurs ; c'est à ses yeux le premier mérite. Si Lysippe seul est honoré par Alexandre du privilège de faire la statue du prince, c'est que, seul, il savait imprimer sur l'airain l'âme du héros. Les autres, au contraire, se bornaient à rendre avec fidélité certaines particularités physiques sans pouvoir saisir la hardiesse de ses traits.

Le maître qui, au dire de Pline, se distingua le plus dans la peinture des mœurs, ce fut Aristide de Thèbes, un contemporain d'Apelle. Le premier de tous, il sut manier le pathétique, peignant à la fois les sentiments doux et les émotions violentes. Il avait représenté un suppliant qui, disait-on, avait presque la voix, et un malade qui ne pouvait lasser l'admiration des connaisseurs. Mais son tableau le plus célèbre retraçait une scène éminemment tragique. On y voyait, au milieu du spectacle d'une ville prise d'assaut, une mère blessée et mourante. Vers le sein maternel rampait un enfant ; la mère paraissait s'en apercevoir et craindre qu'au lieu du lait déjà tari, il ne tétât du sang. Cette tendre inquiétude de l'amour maternel au milieu des horreurs de la mort, voilà ce que

[1] *Anth. de Plan.* 306.

l'artiste avait conçu et fait sentir avec un talent merveilleux. Ce fut peut-être ce tableau qui donna lieu à l'épigramme suivante :

« Suce, enfant infortuné, suce pour la dernière fois le sein que t'offre encore une mère expirante. Frappée d'un fer meurtrier, elle rend le dernier soupir, et son amour maternel est prévoyant jusque dans les bras de la mort [1]. »

Toutefois, il faudrait noter une différence sensible d'interprétation. Suivant Pline, la mère mourante semblait vouloir refuser à l'enfant un sein sanglant ; selon le poète, elle le lui présentait une dernière fois. Mais des deux côtés, c'était une égale sollicitude qui l'inspirait.

Notre grand Delacroix connaissait-il cette peinture d'Aristide ? On serait tenté de le croire lorsqu'on trouve dans son *Massacre de Scio* un épisode à peu près semblable. Tout le monde se rappelle cette scène de violence et de terreur : un terrain jonché de cadavres ; un Turc faisant cabrer sa monture et entraînant une jeune Grecque liée à la queue de son cheval, laquelle renversée, le torse nu, tâche de défaire les nœuds dont elle est étreinte ; puis, sur le premier plan, un groupe lamentable : une vieille hâve, ridée, hébétée de chagrin qui regarde vaguement devant elle, une jeune femme qui s'appuie en pleurant à l'épaule d'un moribond ; enfin, tout à fait sur le devant, dernier incident de cette scène tragique, un nourrisson affamé se suspendant au sein tari de sa mère. Seulement, ici, la mère n'est déjà plus ; l'expression est simplifiée par la mort. Dans l'autre épisode elle est plus compliquée, puisque sur le même visage la vie et la mort se combattent : d'un flambeau qui s'éteint jaillit une dernière lueur.

[1] *Anthol. gr.*, II, 251, I.

II

L'art antique a été plus hardi que ne l'ont cru Winckelmann et Lessing. — Son génie comparé à celui de l'art moderne dans l'expression d'un même sujet : la *Médée* de Nicomaque et celle de Delacroix.

Ainsi, les Grecs se proposaient, avant tout, de peindre les mœurs et les passions, ou, comme nous dirions aujourd'hui, de représenter l'homme moral. Nous avons d'autant plus insisté sur ce point qu'il y a ici un préjugé à combattre. De ce que l'art antique, dans ses conceptions, a une sagesse et une mesure admirables, on a conclu qu'il avait toujours évité avec le dernier scrupule toute expression violente parce que la violence est un excès. Winckelmann et Lessing, qui, d'ailleurs, ont si bien disserté sur cet art, ont contribué à répandre cette idée. Le premier déclare, en effet, que le caractère général et distinctif des chefs-d'œuvre de la peinture et de la statuaire grecques consiste dans la noble simplicité, dans la calme grandeur de l'attitude et de l'expression :

« De même que les profondeurs de la mer, dit-il en beaux termes, restent toujours calmes, quelque tourmente qui se déchaîne à sa surface, de même, dans les figures grecques, l'expression dénote, au milieu de toutes les passions, la grandeur et la tranquillité de l'âme. »

Et Winckelmann, pour appuyer ces réflexions d'un exemple, cite le *Laocoon,* dans lequel la douleur, toute violente qu'elle soit, ne se manifeste pourtant par aucune expression de rage, ni sur le visage, ni dans l'attitude entière.

Lessing adopte ces idées qui lui paraissent fort judicieuses. Il les développe même et les complète :

« Il y a, dit-il, des passions et des degrés de passion qui

se traduisent sur le visage par les contractions les plus hideuses, et qui donnent au corps tout entier des attitudes si violentes, que l'on voit disparaître toute la belle harmonie des lignes qui en marquaient les contours à l'état de repos. Les artistes anciens s'abstenaient donc tout à fait de rendre ces passions, ou bien ils les réduisaient à des degrés moindres, où elles sont encore susceptibles d'une certaine beauté. La rage ni le désespoir ne déshonoraient aucune de leurs œuvres... Ils réduisaient la colère à de la sévérité.... Ils atténuaient la désolation et la changeaient en tristesse[1]. »

Cette transformation d'un sentiment n'était-elle pas possible? Alors ils avaient recours à un expédient, à un artifice. Dans le célèbre tableau de Timanthe qui représentait le *Sacrifice d'Iphigénie,* le peintre, après avoir donné à chacun des assistants le degré particulier de tristesse qui lui convenait, avait voilé le visage du père. Non pas, selon Lessing, parce qu'ayant épuisé toutes les ressources de son art pour peindre les autres douleurs, il avait reconnu son impuissance à représenter celle d'un père, ce qui était l'opinion de l'antiquité elle-même; mais parce que la douleur, arrivée à ce degré, ne peut se traduire que par des contractions violentes qui défigurent les traits et produisent la laideur. Or, la première loi de l'art étant celle du beau, l'artiste n'hésita pas, ici, à sacrifier l'expression à la beauté.

Telle est la doctrine de Winckelmann et de Lessing, doctrine accompagnée chez ce dernier d'aperçus fins et ingénieux. Nous ne voulons pas la discuter. Les principes en sont vrais. L'antiquité, pleine de respect pour le corps de l'homme, a évité, en général, tout ce qui peut en altérer la noblesse. Mais il y a ici une distinction à faire entre la peinture et la statuaire. Ce sont deux arts différents; ils n'ont ni la même nature, ni les mêmes moyens d'expression. La sculpture représente les formes telles qu'elles se montrent dans la nature,

[1] Lessing, *Laocoon,* I et II.

avec leurs trois dimensions; la peinture ne les offre que sous un seul aspect. La première est plus asservie à la matière qu'elle emploie; le marbre admet difficilement les gestes violents, les attitudes tourmentées; la modération des passions sied à son calme et à son immobilité. La peinture est plus libre; elle se joue avec les apparences; elle dispose les figures avec plus de hardiesse; elle a des ressources plus riches et plus variées; elle a la couleur qui lui permet de montrer la vivacité du regard, le sang qui circule sous la peau, et d'atteindre ainsi à une plus parfaite expression. Puisqu'elle le peut, pourquoi ne l'oserait-elle pas? C'est ce que les anciens, soyons-en sûrs, avaient parfaitement compris. Ils connaissaient et respectaient les conditions des arts différents; et, parce que le domaine de la sculpture est nécessairement borné, n'allons pas croire qu'ils avaient imposé à la peinture des limites aussi étroites, limites qu'elle ne requiert point. De là, chez celle-ci, plus de mouvement dans les figures, plus de liberté dans l'expression. En représentant les passions, les peintres anciens les avaient montrées dans toute leur énergie. Faut-il le croire? On allait jusqu'à raconter que, lorsque le roi de Macédoine, Philippe, fit vendre les prisonniers qui avaient été faits à Olympie, Parrhasios en acheta un — un vieillard — l'emmena à Athènes et le fit torturer devant lui pour observer la nature dans ces cruelles souffrances et donner un aspect plus vrai à son *Prométhée*[1]. Rappelons-nous, du reste, le *Philoctète* du même maître, avec son expression d'âpre douleur. Apelle avait représenté des mourants, dit Pline qui ne nous donne pas, d'ailleurs, d'autres renseignements sur cette œuvre de l'artiste; mais le titre seul est significatif. L'intérêt de telles représentations ne pouvait se trouver que dans des détails d'une vérité saisissante. Les artistes anciens n'avaient donc pas seulement peint la souffrance la plus cruelle,

[1] Thémist., *Orat.* XIV.

mais l'agonie, mais la mort elle-même avec ses pâleurs livides. Ils ne redoutaient ni les fortes émotions ni les situations tragiques. Il est impossible que dans cette *Bataille de Mantinée* qu'avait peinte Euphranor, tableau qui offrait la furie d'une mêlée ardente, il n'y eût pas des épisodes terribles, des détails hideux, des membres mutilés, des plaies ouvertes, le sang coulant à flots, les cadavres jonchant le sol parmi des tronçons d'armes brisées, toutes images accoutumées de la guerre. Cicéron disait à propos des goûts différents des amateurs que, dans les tableaux, les uns préféraient les touches rudes et heurtées, les tons sourds; les autres, les effets gais, brillants, lumineux. Ne doutons pas que dans le choix des sujets il n'y eût la même variété que dans l'exécution. Les anciens ont toujours adoré le beau; mais ce beau n'était pas une formule, une abstraction; c'était une réalité vivante, un beau riche, varié, multiple. Ils ne disaient pas, il est vrai : « Le beau, c'est le laid »; mais la laideur elle-même, quand elle est tragique, leur semblait également digne de l'art, aussi bien dans la peinture que sur la scène.

Ce serait, toutefois, une exagération que de prétendre qu'ils n'ont pas été, en général, discrets dans l'emploi de ces puissants moyens d'émotion, ressource légitime de la peinture. Nous le reconnaissons : en cela, les modernes ont été plus loin qu'eux. Le génie moderne est plus dramatique; il aime davantage les grands effets, les sensations fortes, les situations frappantes; le génie ancien est plus mesuré. Cette différence éclatera d'une manière manifeste, si nous considérons un même sujet traité par un peintre ancien et un peintre moderne. Prenons celui de Médée. On connaît Médée : son amour pour Jason auquel elle sacrifie tout, sa patrie, ses parents, son honneur; sa fuite avec cet amant à travers les mers; puis sa jalousie furieuse lorsqu'elle se voit préférer une rivale, et ces terribles transports qui arment sa main d'une épée pour égorger les enfants qu'elle a eus de l'époux qui l'a trahie. Toute cette histoire fut racontée dans l'antiquité non seulement par la

poésie, mais encore par la statuaire et la peinture. On représentait l'amante jalouse et la mère homicide dans les situations diverses de la faute et du crime. L'art ne reculait pas devant la plus violente. Il montrait la mère qui vient de tuer ses enfants et remplissait ainsi l'âme d'une tragique horreur. De là cette petite pièce d'un poète s'adressant à une hirondelle qui avait choisi pour asile un lieu voisin de la peinture :

« Gazouillante hirondelle, comment as-tu osé prendre pour gardienne de tes petits la fille de Colchos, la meurtrière de ses enfants? Son œil injecté de sang lance encore de sinistres éclairs. Le fer qu'elle tient est tout humide de carnage. Ah ! fuis cette mère abominable qui, même en peinture, massacre encore ses enfants[1]. »

Mais, il faut l'avouer, les artistes anciens aimaient mieux représenter Médée avant le crime, Médée se recueillant au moment de le commettre et partagée entre deux sentiments contraires : la tendre pitié d'une mère et la jalousie d'une épouse outragée qui aspire à la vengeance. Ils voyaient un beau sujet dans cette méditation terrible, dans cette crise qui remplissait de pensées tumultueuses le cœur épouvanté d'une mère. Le moment qui suivait l'accomplissement du crime leur paraissait moins avantageux. A leurs yeux, Médée teinte de sang inspirait trop d'horreur. Aussi était-ce la première Médée qu'avait montrée Timomaque dans ce tableau fameux qui appartint au dictateur César. Toute l'antiquité a admiré dans cette figure le regard qui, à ce qu'il paraît, était une merveille. Mais écoutons un poète célébrant ce magnifique morceau :

« Lorsque la main de Timomaque peignit la meurtrière Médée sollicitée en sens contraires par la jalousie et l'amour maternel, l'artiste chercha, par un effort de son art, à concilier dans l'expression deux sentiments opposés, dont l'un inclinait

[1] *Anth. de Plan.*, 141.

vers la colère et l'autre vers la pitié. Voyez en effet le tableau : dans la menace il y a des larmes, et dans la pitié vit la colère. C'est assez pour l'art, s'est dit le savant peintre : le sang de ses enfants peut teindre la main de Médée, non celle de Timomaque[1]. »

D'après différentes descriptions on peut compléter ces traits et entrevoir la figure : la colère et la pitié siégeant sous le sourcil, les paupières aux bords enflammés, l'épée qui brille dans la main, cette main même, d'un élan contenu, entraînée vers le crime. L'art ne se lassa jamais de reproduire un si beau motif ; on le trouve représenté dans un tableau de Pompéi, et, chez nous, il a inspiré Delacroix. N'est-il pas curieux de comparer l'œuvre de l'artiste ancien et celle du peintre moderne et de voir éclater dans ce parallèle la différence, non pas seulement du talent de deux hommes, mais du génie de deux sociétés ?

On ne représentait pas toujours Médée seule ; on plaçait près d'elle ses enfants. C'est ainsi que l'offrait le théâtre dans une scène pathétique d'Euripide où la mère pressait une dernière fois dans ses bras avec les plus douces caresses ceux qu'elle allait égorger ; c'est ainsi que l'artiste grec anonyme et Delacroix avaient conçu le sujet. Dans le tableau du premier[2], Médée est debout et, à ses côtés, sont ses deux enfants qui jouent aux osselets sous les regards de leur gouverneur qu'on aperçoit sur l'arrière-plan. Dans le personnage de la mère nulle agitation extérieure, nulle violence de geste ou d'attitude. L'orage est dans l'âme ; au dehors tout est calme. Une longue tunique descend à plis graves jusque sur les pieds. Le bras est nu et dégagé pour l'action ; la main droite va chercher l'épée que tient l'autre main et a déjà saisi la poignée ; le regard se tourne vers les malheureux enfants qui continuent à se livrer au jeu avec toute la sécurité de leur

[1] *Anth. de Plan.*, 136. — [2] *Hercul. et Pomp.*, Didot, t. III, 2e série, pl. 103.

âge. Ils sont là, dans une pose naïve, l'un debout, les jambes croisées, légèrement appuyé sur une table cubique, l'autre assis sur cette table même et doucement incliné, tous deux les bras tendus vers les osselets avec un geste gracieux. C'est un petit groupe plein de fraîcheur et de charme, dominé par la grave figure du gouverneur. Quel saisissant contraste entre le calme de ces insoucieuses victimes et la rage insensée de la mère ; entre cette vie dans sa première floraison et la mort qui se prépare ! Voilà ce qui a plu à l'art grec ; il a cherché à tempérer l'horreur par la pitié. L'art moderne, plus hardi, a tenté un effort plus grand. Il a voulu secouer l'âme dans ses profondeurs, poussant jusqu'aux extrêmes limites de la terreur. La scène est pleine d'épouvante. Tous les moyens ont été épuisés pour produire une impression unique : c'est la même violence de dessin, de couleur, d'exécution. Mais laissons ici la parole à Théophile Gautier pour nous décrire ce tableau :

« La *Médée furieuse* de Delacroix est peinte avec une fougue, un emportement et un éclat de couleur que Rubens ne désavouerait pas. Le geste de lionne ramassant ses petits avec lequel Médée retient ses enfants qui s'échappent est d'une invention superbe ; la tête à demi baignée d'ombre rappelle cette expression vipérine que Mlle Rachel sait prendre aux endroits féroces de ses rôles, et, sans ressembler à aucun marbre ni à aucun plâtre, a un caractère vraiment antique. Ces enfants inquiets et pleurants, ne comprenant pas la situation, mais se doutant qu'il ne s'agit de rien de bon pour eux, s'agitent et se révoltent sous le bras qui les presse et brandit déjà le poignard. Leurs efforts pour se dégager ont fait se retrousser leurs petites tuniques, et leurs jeunes corps, fouettés de tons roses et frais qui contrastent avec la pâleur bleuâtre et comme venimeuse de la mère, apparaissent dans leur nudité enfantine[1]. »

[1] Théophile Gautier, *les Beaux-Arts en Europe*, 1855, t. I, § 14.

On voit combien la conception est savante ; mais on peut remarquer surtout comme le génie moderne s'éloigne du génie antique dans l'expression d'un même sujet.

III

Usage nouveau que les modernes ont fait du clair-obscur ; ils l'ont employé comme moyen d'expression. — Exemples tirés du Corrège, du Titien et de Rembrandt.

Ce qui a principalement manqué à ce génie antique, c'est de connaître la poésie de l'ombre et de la lumière employées comme moyens d'expression. Les modernes, au contraire, qui les ont très bien comprises sous ce rapport, en ont tiré des ressources merveilleuses. Non contents de se servir de la lumière et de l'ombre pour donner aux objets leur relief et au tableau son effet, ils leur ont prêté une signification morale, ils leur ont appris à traduire nos différents sentiments avec lesquels elles leur semblaient avoir de secrètes affinités. C'est ainsi que l'ombre exprima la tristesse et l'effroi ; la lumière, la joie et le triomphe. Combinées, elles produisent différentes harmonies, tantôt gaies et brillantes, tantôt sombres et terribles. Dans un tableau, telle note est une fanfare joyeuse et comme un éclat de trompette, telle autre, un cri de douleur. Évidemment, ici, la couleur intervient et prend part à ces effets. Il en résulte qu'à distance, grâce à une certaine combinaison de tons, un tableau saisit déjà le regard et trouble l'âme, avant même que nous en ayons reconnu le sujet et distingué les personnages, tant il y a de puissance et de magie dans le clair-obscur et la couleur ainsi entendus. Indépendamment de leur ancien rôle, l'ombre et la lumière ont donc été appelées par les modernes à remplir un office nouveau

dans l'art, manifestant, au lieu des phénomènes extérieurs, les phénomènes mêmes de l'âme. Telle est la conception nouvelle du clair-obscur dans la peinture moderne : elle a rendu la lumière et l'ombre dramatiques.

Comme cette différence entre la peinture ancienne et la peinture moderne ne manque pas d'intérêt, qu'il nous soit permis de la rendre sensible par des exemples. Un des maîtres par excellence du clair-obscur chez les modernes, c'est le Corrège. Il a tiré de l'ombre et de la lumière des effets inconnus aux anciens. Qui n'a entendu parler de ce célèbre tableau qui se voit au musée de Dresde et qu'on appelle la *Nuit* du Corrège, représentant la naissance du Christ? Ce qui en fait la grande beauté et l'ineffable poésie, c'est la lumière. Le peintre a eu une idée sublime qui eût paru bien étrange à un ancien. C'est du corps rayonnant de l'enfant Jésus que sort cette lumière. Échappée de ce foyer, elle inonde le visage et une partie du corps de la Vierge, éblouit les assistants, éclaire jusqu'aux anges du haut du tableau et va se confondre avec les lueurs du jour qui paraît à l'horizon.

Voilà, dans la peinture, un usage nouveau de la lumière ; en voici un de l'ombre. C'est le Titien qui nous le fait voir. Transportons-nous de la première scène de la vie du Christ à la dernière. Ce n'est plus la naissance glorieuse, c'est la mise au tombeau. Enveloppé dans le suaire funèbre, le Christ est porté par Joseph d'Arimathie, Nicodème et saint Jean. A gauche, la Madeleine soutient la sainte Vierge. Ce que nous voulons remarquer en ce moment, ce n'est ni la richesse d'un chaud coloris, ni la forte expression des têtes, mais un superbe effet de clair-obscur imaginé par l'artiste, une ombre profonde qui enveloppe le corps affaissé et amaigri du Christ, ombre pleine de tristesse et de mystère, du plus saisissant effet, et qui donne à la scène sa solennelle grandeur. Que nous sommes loin ici de l'art ancien qui, certainement, eût répandu sur ce corps, objet principal du tableau, une pleine lumière, celle, par exemple, dont il inonde le corps d'Adonis

mourant! L'art moderne a plus de poésie. Tout à l'heure, il prodiguait la lumière : le Christ naissait, lui dont la doctrine allait éclairer le monde; maintenant, il a souffert, il est mort, et il n'y a que l'ombre qui puisse traduire la profonde mélancolie de ce deuil.

Celui qui a le mieux connu ces effets, c'est Rembrandt, si fort dans la science du clair-obscur. Dans l'art moderne, ce qui est le plus contraire à l'esprit de l'antiquité, c'est le génie de ce grand artiste. L'antiquité a idéalisé le corps de l'homme; elle s'est attachée à lui donner toute la dignité qu'il peut recevoir; elle a toujours choisi pour lui les proportions les plus exquises, les contours les plus élégants. Elle lui a ménagé de belles attitudes, et, quand elle l'a vêtu, elle a disposé sur ses membres de nobles draperies. De cette beauté idéale nul souci chez Rembrandt. Ce qu'il préfère, lui, c'est la laideur — la laideur expressive. Chez lui, les types, les costumes, les attitudes, tout est trivial. Le Christ lui-même n'échappe pas à ce caractère. Dans la célèbre *Descente de Croix* du maître, la tête et le corps du crucifié sont d'une affreuse vulgarité; vulgaire est le type des hommes qui soutiennent le linceul dans lequel il glisse; vulgaire, l'accoutrement des autres personnages. D'un autre côté, le génie de l'antiquité est amoureux de la lumière, cette lumière qui descend pure d'un beau ciel bleu, fait étinceler la mer et resplendir le marbre des temples. Dans un tableau, c'est Plutarque qui nous l'apprend, ses peintres mettaient en vue, sur le devant, les tons brillants et lumineux, pour cacher et refouler aux extrémités les tons sombres, « puisque, dit l'écrivain ancien, on ne peut pas les supprimer[1] ». Rembrandt préfère l'ombre, ses mystères, ses sourdes lueurs. Il la combine avec la lumière de mille manières et invente les effets les plus étranges, les

[1] Δεῖ... τὰ φαιδρὰ καὶ λαμπρὰ προβάλλοντας ἀποκρύπτειν τὰ σκυθρωπὰ καὶ πιέζειν. Plut., *de Tranquill.*, 15.

plus fantastiques. Ici, c'est une pluie de rayons qui tombe sur le corps du Christ et qui poétise ce qui était, tout à l'heure, si vulgaire; là, c'est un rayon unique, rayon doré, qui se glisse par une fenêtre ouverte dans le pauvre intérieur d'un menuisier, illumine, au centre, un enfant allaité par sa mère, pour s'égarer et se perdre ensuite dans l'obscurité; moyen ingénieux dont s'est servi le peintre pour révéler, dans cet enfant, un dieu. Tous les sentiments, toutes les idées, Rembrandt les traduit par l'ombre et la lumière diversement ménagées: la vie et la mort, il exprime tout par le clair-obscur. Nous pourrions citer bien des tableaux et des dessins de ce maître où se voient ces artifices merveilleux, la *Résurrection de Lazare*, les *Pèlerins d'Emmaüs*, etc. Nous nous contenterons de rappeler ces deux intérieurs célèbres qu'on voit dans la grande galerie du Louvre où Rembrandt a su représenter, grâce à la magie de son art, le silence même et la méditation.

Ce serait faire tort à l'antiquité que de prétendre que les effets d'un intérieur illuminé de reflets lui ont été inconnus. On en cite un exemple à la belle époque de l'art. C'était un tableau d'Antiphile, le contemporain et le rival d'Apelle; il représentait un enfant soufflant le feu. Le visage de l'enfant était éclairé et toute la demeure, qui était riche, resplendissait. Toutefois, tout en prêtant à ce tableau un beau clair-obscur, on peut assurément douter que le peintre ancien eût atteint à l'art déployé par le peintre moderne dans les deux toiles auxquelles nous venons de faire allusion.

Nous avons demandé à un maître étranger des exemples de ces effets particuliers qui n'étaient pas familiers à l'antiquité. Est-ce donc à dire que notre école française les ait ignorés? Qui a mieux connu les secrets de cette science que Prudhon? Souvenons-nous, en particulier, de son tableau de *la Justice poursuivant le crime* et de son *Christ*. Girodet lui-même n'a-t-il pas eu une magnifique inspiration le jour où, voulant représenter Phébé et Endymion, au lieu de montrer,

ainsi que l'avait fait l'art antique, la déesse amoureuse s'avançant en personne vers le jeune adolescent endormi, il a fait descendre de l'astre des nuits sur ce beau corps mille rayons qui l'enveloppent des caresses d'une douce lumière? Il faudrait encore citer Géricault et son *Naufrage de la Méduse* éclairé d'un jour livide. Mais oublierons-nous donc le *Déluge* du Poussin, cette toile qui eût paru si étrange aux anciens? Qui ne se rappelle, après l'avoir vue une fois, l'image de ce grand sinistre de la nature tel que l'a conçu le savant artiste, ce tableau aux tons lugubres, ce ciel terne, ce pâle soleil qui s'éteint au milieu de sombres vapeurs, les eaux qui envahissent ces rochers, dernier refuge des derniers êtres, enfin cette tristesse solennelle répandue sur la scène tout entière? Et cette impression de deuil qu'on éprouve en présence de ce terrible spectacle, comment le peintre l'a-t-il fait naître, si ce n'est à l'aide des ressources du clair-obscur secondé par le coloris?

IV

Le réalisme dans la peinture antique. — L'expression du « réel » est le grand succès de l'école moderne. — Du style dans les sujets vulgaires.

L'art ancien qui, nous l'avons vu, a exprimé « l'horrible », quoique avec moins d'audace que l'art moderne, a su aussi représenter ce que nous appelons le réel. Pour nous en convaincre, entrons au musée des antiques. Là, se trouvent les statues de deux adolescents qui forment un singulier contraste. La première représente un dieu jeune : c'est Apollon. Quel beau corps! Quelle perfection dans ces contours! Quelle riche plénitude ont ces formes polies et arrondies où brille la

vie dans sa fleur première! L'élégance de l'attitude, cette taille souple légèrement infléchie, ce bras droit relevé et replié mollement sur la tête, tout prête à cette figure un charme idéal. Portons maintenant nos regards vers l'autre adolescent. Celui-ci est plus jeune; c'est encore un enfant; de plus, il est de race purement humaine. Il a été représenté par l'artiste dans une pose et une occupation vulgaires : assis, la jambe gauche relevée sur la cuisse droite, il tire de son pied une épine. Tout en lui révèle une nature commune; il a la maigreur qui caractérise la toute première adolescence, les membres minces et grêles, la clavicule saillante, la poitrine un peu creuse, le genou osseux. Tous ces détails imités avec une parfaite vérité prouvent que les Grecs n'avaient pas seulement un vif sentiment de l'idéal, mais aussi de la réalité.

Ce souci du réel a, de notre temps, donné le jour au « réalisme ». Ceux qui, vers le milieu de ce siècle, visitaient à Paris le salon annuel de peinture ont pu assister à sa naissance. Ils se rappellent encore l'immense stupeur qui saisit le public, les amateurs et les artistes devant les toiles de Courbet, l'apôtre de la nouvelle doctrine, en particulier, devant ses *Casseurs de pierres*. Lorsque le premier moment fut passé, la stupeur se changea en un bruyant éclat de rire. C'était une nouveauté pleine de scandale que l'admission de sujets si vulgaires aux honneurs de l'art. Ces pauvres travailleurs de la grande route, imités dans toute la vérité de leurs vêtements rapiécés, de leurs physionomies communes, de leurs poses vulgaires, étonnaient singulièrement une critique habituée au grand style et aux figures idéales. Il faut dire que, pour mieux frapper les imaginations, la réalité avait été poussée jusqu'à la caricature. Cette peinture, qui parut d'abord si grotesque, contenait cependant les germes d'une révolution salutaire dans l'art. Des hauteurs de l'idéal l'artiste descendit vers le réel, se plut à l'observer, à l'imiter; si bien qu'un beau jour il y eut dans les esprits un changement complet : ils étaient convertis. Au dédain avait succédé l'enthou-

siasme. Désormais le réel pénétra partout : dans le paysage, qui est son domaine propre, dans le genre, dans la peinture historique, voire même dans la peinture religieuse où il s'étale aujourd'hui, beaucoup d'artistes ne craignant pas de vulgariser les traits du Christ.

Le tort de notre siècle est de se persuader qu'il a inventé le réalisme et créé un nouveau mode d'expression en inaugurant dans l'art l'imitation exacte de la nature et la vulgarité des motifs. Que sont donc les Flamands, sinon d'admirables réalistes? Y a-t-il rien de plus réel que les intérieurs de Téniers et de Van Ostade? Quelle vérité dans ces bouges où nous introduit le premier et dans ces personnages qui les hantent! L'escabeau où celui-ci est assis et qui n'est qu'un vieux tonneau défoncé, le broc qu'il tient à la main, la pipe qu'il fume, comme tout cela est peint avec infiniment d'esprit et surtout avec une naïveté d'imitation admirable! Regardons ce petit tableau qui représente des joueurs de boule. Que celui qui va lancer la boule est vrai de geste et d'attitude! et que les autres joueurs, groupés autour du but, sont bien saisis dans leurs poses naïves et pleines de bonhomie! Voilà le réel avec son charme le plus exquis.

Mais si, dans cette voie, les Flamands ont précédé nos artistes, les anciens, à leur tour, avaient devancé les Flamands. La Grèce a eu en effet une école flamande; elle a possédé ses Téniers et ses Van Ostade. Le maître le plus célèbre de cette école de réalistes était Pyréicos. Ses boutiques de barbiers et de cordonniers étaient fort goûtées des amateurs. Un atelier de peintre, où se voyait un enfant qui soufflait le feu, de Philiscos; un atelier de fileuses, d'Antiphile; une boutique de foulon, de Simos, prouvent que les Grecs cultivaient la peinture de genre, ne redoutant pas les motifs les plus communs. Mais il faut ajouter qu'à cette vulgarité même ils avaient su donner, par un artifice merveilleux qu'eux seuls ont connu, je ne sais quel accent de noblesse, comme le montrent ces charmantes figurines de Tanagre qui, dans les poses

et les occupations de la vie familière, sont encore d'un si grand style.

Ainsi l'interprétation du réel et du vulgaire n'a pas été étrangère à la peinture ancienne ; ajoutons qu'elle est le grand succès de l'école moderne. Celle-ci a cherché l'expression dans des sujets nouveaux ; elle a donné une place, à côté des grands personnages, au paysan et à l'ouvrier. C'est en effet l'honneur de notre temps d'avoir, mieux qu'à aucune autre époque, compris que, dans l'art, il n'y a pas de titres de noblesse ; que, quelle que soit sa condition, l'homme y garde sa dignité ; que ses joies et ses douleurs, même chez les plus humbles et les plus déshérités, ont un prix infini. Courbé vers le sol qu'il bêche, qu'il creuse avec tout l'effort de ses bras, pour féconder la terre nourricière, il a paru aussi grand que dans les travaux les plus relevés. « Le semage, la moisson, la greffe, ne sont-ils pas des actions saintes, ayant leur beauté et leur grandeur ? Pourquoi les paysans n'auraient-ils pas du style comme des héros ? » On a même remarqué que le travail des champs donne souvent à l'homme, dans certaines opérations, une noble attitude, un geste plein de dignité. « Le *Semeur* de Millet, exposé il y a quelques années, dit Théophile Gautier, avait une grandeur et une noblesse rares, quoique sa rusticité ne fût atténuée en aucune manière ; mais le geste par lequel le pauvre travailleur envoyait au sillon le blé sacré était si beau que Triptolème guidé par Cérès, sur quelque bas-relief grec, n'eût pas eu plus de majesté. Pourtant un vieux chapeau de feutre tout roussi et tout déteint, des haillons terreux, une chemise de toile grossière, formaient tout son costume. » Celui qui a surtout prêté du style à l'homme des champs, c'est Jules Breton. Nous voyons encore son tableau du *Rappel des Glaneuses*. Parmi plusieurs femmes penchées vers le sol dans d'humbles attitudes, deux se détachent avec un remarquable caractère de dignité : l'une qui s'est relevée un instant et se repose, grave et recueillie, de son rude labeur ; l'autre qui, un peu en arrière, devant

des épis reliés en faisceau, s'est complètement redressée. Son galbe se profile, net et pur, sur le ciel. Le corps haut, les deux mains appuyées sur les reins, et légèrement cambrée en arrière, elle a une beauté sculpturale.

Toutefois, ce qui domine dans la peinture du paysan, c'est la naïveté, surtout chez Millet ; c'est là ce qui nous plaît tant aujourd'hui en celui-ci. Qui n'a admiré cette précieuse qualité dans son tableau de l'*Angélus*, devenu en ces dernières années si populaire? Quelle vérité charmante dans le pieux recueillement de ce paysan et de cette paysanne que les sons argentins de la cloche lointaine ont invités à la prière du soir : l'une, avec son tablier étroitement serré aux reins, le corps un peu incliné en avant, les mains dévotement jointes ; l'autre, droit, les jambes raides, les deux mains gauchement relevées, tenant son chapeau avec un geste embarrassé ! N'est-ce pas là un parfait modèle de naïve expression ?

V

L'expression dans le paysage. — Le paysage antique. — Comment un peintre moderne et un peintre ancien ont conçu l'expression d'une nature sauvage.

L'art a un double domaine : l'homme et la nature. Jusqu'ici nous avons étudié l'expression dans les représentations qu'il fait de l'homme ; voyons-la maintenant dans les images qu'il présente de la nature, dans le paysage. Le paysage tel que nous le concevons a été complètement ignoré des Grecs à la belle époque. On voit bien poindre la nature dans les tableaux de Zeuxis et de Pausias, peignant, l'un des raisins, l'autre des fleurs ; mais il n'y a aucune mention d'un site naturel retracé par la peinture. Les décors qu'Agatharque avait faits pour

les pièces d'Eschyle offraient vraisemblablement des édifices ; aussi donnèrent-ils lieu à l'invention de la perspective dont cet artiste traça les règles. C'étaient également des édifices, sans nul doute, que représentait le vieux maître Apollodore appelé le « scénographe ». Quelle idée se faisait-on alors du vrai paysage ? Il y a, au début du Critias, un passage qui nous montre ce qu'en pensait Platon. La nature, selon le philosophe, est inaccessible aux études et aux observations de l'artiste. Les objets qu'elle lui présente, étrangers à l'homme, ne peuvent être que difficilement reproduits par l'homme dans ses imitations. Ce sont des êtres divins qui échappent à sa pensée ; aussi, lorsqu'il les représente, l'à peu près satisfait-il l'esprit :

« Un artiste a-t-il à peindre la terre, des montagnes, des fleuves, une forêt, le ciel tout entier, tout ce qu'il renferme et tout ce qui s'y meut ? Nous sommes d'abord contents s'il a su rendre à peu près quelque chose avec la moindre vraisemblance ; après quoi, n'ayant aucune connaissance de ces objets, nous ne songeons guère à examiner scrupuleusement ni à critiquer son tableau ; une ébauche vague et trompeuse nous suffit [1]. »

Voilà donc ce qu'est le paysage pour Platon : « une ébauche vague et trompeuse ! » ces mots sont significatifs. La nature étant interdite à l'art, le seul objet qu'il puisse reproduire avec succès, c'est le corps de l'homme. Grâce à l'habitude que nous avons de le voir et de l'observer, nous savons découvrir toutes les fautes que l'artiste a pu commettre en l'imitant ; nous savons juger son œuvre en comparant la copie à l'original ; et la critique, qui abandonnait tout à l'heure le paysage à une dédaigneuse indulgence, réserve à la figure humaine l'honneur d'une appréciation sévère.

[1] Platon, *Critias, sub init.* οὔτε ἐξετάζομεν, οὔτε ἐλέγχομεν τὰ γεγραμμένα, σκιαγραφίᾳ δὲ ἀσαφεῖ καὶ ἀπατηλῷ χρώμεθα περὶ αὐτά.

Dans l'antiquité, le paysage naquit très tard. C'est sous Auguste, selon Pline, qu'un certain Ludius imagina de représenter toutes sortes de sites, tous « ceux que peut rêver l'imagination ». C'est en effet à un besoin de cette faculté que répond le paysage. Lorsque les soucis et les travaux de la vie l'ont lassée, elle aspire aux lieux qui lui promettent le repos, les doux spectacles. Elle réclame la nature ; et, si celle-ci lui manque, elle aime à en voir l'image. A Rome, après les orages des guerres civiles, elle vole avec délices vers les champs et se plaît aux tableaux agrestes que lui offre la poésie. Elle oublie les violences sanglantes des partis au bord des claires fontaines et dans la solitude des forêts :

Flumina amem silvasque inglorius !

A ce mouvement dans la poésie correspondit, dans l'art, l'inauguration du paysage qui devint l'ornement obligé des riches habitations. Ludius était un décorateur qui déploya sur les parois des maisons la riche variété de ses inventions pittoresques, promenant les yeux ravis sur les objets les plus riants. On accueillit cette nouveauté avec une telle faveur qu'un siècle plus tard c'est encore le paysage tel que l'avait créé cet ingénieux et fécond artiste qui se retrouve sur les murs des cités campaniennes.

Rien qui diffère plus de notre paysage moderne que le paysage pompéien. Le principal caractère du premier, c'est d'être expressif, de prêter une âme à la nature et de traduire tous nos sentiments dans un langage pittoresque. Pour arriver à ses fins, peu de chose lui suffit : un bout de prairie, un chemin, une écluse, un étang, un champ de blé, etc. C'est un simple morceau de nature reproduit avec naïveté. A Pompéi, il offre une multiplicité infinie d'objets ; ces représentations de la nature sont plutôt des vues d'ensemble, des panoramas que des tableaux. On y voit toutes sortes d'édifices : maisons de plaisance dans des bouquets d'arbres, tours sur les hauteurs, temples élégants, isolés ou étagés, môles

établis sur des arches, jetées ornées de statues et d'arcs de triomphe, portiques quelquefois superposés les uns sur les autres et baignés par la vague, constructions imposantes ou gracieuses sur la terre et sur les flots ; puis, des lacs, des bassins, des ports avec des barques, souvent la mer pour horizon ou parfois de riantes collines couvertes de villas. L'artiste n'a eu qu'un but : charmer le regard et l'imagination par la diversité des objets.

Tous ces sites sont animés de personnages, isolés ou groupés, se promenant ou travaillant, celui-ci un bâton à la main, celui-là avec sa pioche. Ici, ce sont des pêcheurs à la ligne ou au filet. Là, une bergère garde son troupeau. Elle a de beaux et longs cheveux qui, après avoir fait un gros nœud sur sa tête, flottent encore bien bas sur ses épaules ; elle tient à la main un bâton recourbé. Sur le devant, près d'un ruisseau qui coule entre des rochers, paît son troupeau, un bœuf après lequel aboie un chien, une brebis blanche et une chèvre rousse ; derrière elle, on voit encore d'autres animaux et, plus loin, sur l'arrière-plan, un vieillard à demi-couché, dans l'attitude que l'on prête aux fleuves[1]. Là, c'est une scène comique. Un âne portant des bouteilles de verre dans lesquelles on aperçoit une liqueur rouge s'avance vers le rivage et va se jeter dans la gueule d'un crocodile qui le guette. Un paysan s'efforce en vain de retenir le roussin en le tirant par la queue; l'animal têtu n'en est que plus obstiné à courir à sa perte[2]. C'est ainsi que les scènes les plus variées se présentent, l'une laissant une impression de fraîcheur, l'autre excitant la gaîté.

Si l'on veut trouver le vrai paysage dans l'antiquité, il faut le chercher chez les poètes qui offrent maint tableau où la nature est comprise comme nous la goûtons. Il y en a déjà dans Homère. Ne sont-ce pas de charmants paysages que, dans le ve chant de l'*Odyssée*, la description de la grotte de

[1] *Herculanum et Pompéi*, Didot, t. III, 5e série, pl. 5. — [2] *ibid.*, pl. 9.

Calypso, et, dans le XIIIe, celle du port de Phorcine? On pourrait encore trouver une ou deux belles marines dans les vers qui représentent la tempête dont Ulysse est assailli. Seulement, il faut remarquer dans tous ces tableaux la présence obligée de l'homme qui, ou est en scène, ou n'est pas loin et se rappelle, par certains détails, à la pensée. Mais c'est surtout chez Lucrèce et chez Virgile que l'on rencontre de magnifiques scènes de la nature. Si l'on considère chez ces deux grands peintres le sentiment artistique et l'exécution, on trouve en eux des mérites divers, également d'un ordre supérieur. La manière de Lucrèce a quelque chose de rude, mais en même temps de grand et de fort; ses couleurs sont heurtées, mais fières; son dessin, un peu négligé, est puissant et hardi. La nature qu'il représente est grandiose, elle est héroïque. Dans son IVe livre on peut remarquer certains ciels dramatiques que n'eût pas vus Virgile :

« Souvent on croit voir voler dans les airs des figures de géants dont l'ombre s'étend au loin; parfois d'énormes montagnes, avec des rochers arrachés de leurs flancs, s'avancent en rasant le disque du soleil; ou bien un monstre attire à lui d'autres nuages et s'en affuble d'une manière bizarre. »

> .....Sæpe Gigantum
> Ora volare videntur et umbram ducere late;
> Interdum magni montes avolsaque saxa
> Montibus anteire, et solem succedere præter;
> Inde alios trahere atque inducere bellua nimbos[1].

N'est-ce pas là un beau Rousseau? Et cette lumineuse matinée, quel Corot délicieux!

« Sur l'herbe où, en perles brillantes, luit la rosée, le soleil du matin répand les flots dorés de sa rayonnante lumière; du sein des lacs et des eaux vives s'exhalent de légères vapeurs; la terre elle-même semble fumante. »

[1] Lucr, IV, 128-134.

Aurea cum primum gemmantes rore per herbas
Matutina rubent radiati lumina solis
Exhalantque lacus nebulam fluviique perennes,
Ipsaque ut interdum tellus fumare videtur[1].

Voilà une nature qui annonce celle de Virgile. Le talent de celui-ci est moins robuste, mais plus poli. Son dessin, moins large, est plus souple et plus fin; il y a dans son coloris une suprême distinction. Il possède au dernier degré l'art des nuances. Il est maître; il a des effets variés, il les choisit, il les combine avec un goût parfait. Comme Apelle, il joint la grâce à la force, cette grâce charmante, don divin chez l'artiste et parure dernière de son œuvre.

Il est intéressant de comparer le paysage antique avec le paysage moderne dans l'expression d'une nature sauvage. Voici, de Paul Huet, un site d'un grand style et d'une réalité puissante. C'est une haute falaise qui descend du sommet du tableau, à l'extrémité droite, et le traverse de part en part. Sur un ciel tourmenté se dessine la silhouette noire de pointes et de plates-formes rocheuses. Les vagues arrivent, roulantes et impétueuses. Quelques hommes courent sur la plage envahie par les flots. Deux d'entre eux emportent un cadavre à la tête pendante, un chien hurle; une voiture attend au pied d'un bloc énorme de rochers. La scène est sinistre : le drame humain s'associe à la violence du ciel et des eaux. A ce paysage romantique, éminemment moderne, opposons le paysage antique. Le site a également un caractère sauvage : c'est une côte désolée. Des roches entrecoupées, que baignent les flots de la mer, occupent le premier plan, et, sur le second, au centre, se dresse, détaché du reste, un rocher aux flancs arides. De chaque côté de celui-ci, on voit des arbres dépouillés de feuillage dont les troncs nus, les branches brisées et mutilées indiquent un rivage battu par les vents. Certainement, un paysagiste moderne concevrait un arrangement

[1] Lucr., V, 460-466.

plus pittoresque de ces arbres qui sont groupés trois d'un côté et trois de l'autre, dans une position et avec des formes à peu près semblables. Mais, à part ce défaut, l'ensemble ne manque pas de grandeur. Quels sont, maintenant, les personnages qui animent la scène? le drame est-il en harmonie avec l'horreur du lieu? Au contraire, il y a contraste. Au rocher qui occupe le centre de la composition est enchaînée une belle jeune fille, vêtue d'une blanche tunique, les deux bras étendus, dans une attitude propre à exciter la pitié, c'est Andromède; et sur le devant de la scène, voici Persée, son libérateur, qui, les jambes à demi-plongées dans les flots, armé de la terrible harpé, s'élance sur le monstre marin, gardien redoutable de la vierge. En comparant les deux paysages que nous venons de citer, on voit la différence des deux arts : l'un, renforçant autant qu'il peut une impression d'effroi ; l'autre ne concevant une nature désolée que pour y placer, par opposition, un gracieux motif[1].

VI

Digression sur le paysage moderne. — Interprétation poétique de la nature chez les maîtres paysagistes de ce siècle. — On a peint la nuit elle-même et jusqu'au silence de la grande montagne.

Dans le paysage antique, nous l'avons dit, règne la plus entière fantaisie. Il est l'œuvre de l'imagination, le nôtre est celle du sentiment[2]. L'artiste, aujourd'hui, en présence

[1] *Hercul. et Pomp.*, Didot, t. III, 5e série, pl. 4. *Le Pitt. ant. d'Ercol.*, IV, pl. 309. — [2] A nos considérations sur l'art antique se mêlent dans ce chapitre quelques réflexions sur l'art moderne. Était-il possible de parler du paysage chez les anciens sans que la pensée se reportât

d'un site, le représente non tel qu'il est en lui-même, mais tel qu'il le voit, qu'il le comprend et qu'il l'aime. Ce qu'il copie, c'est moins le paysage réel, celui qu'il a sous les yeux, que ce paysage reflété, pour ainsi dire, dans son esprit avec un caractère particulier : il rend son « impression ». De là des interprétations différentes d'un même site. Dans tel paysage, l'un est plus frappé du charme de ces eaux limpides, l'autre, de la majesté de ce chêne aux branches tordues, au tronc rugueux, le troisième, de la grâce agreste de ces arbrisseaux, un dernier enfin, de l'aspect touchant de ce petit chaume perdu dans les arbres qui abrite le pauvre paysan et sa famille. Qui a mieux connu les séductions du paysage ainsi compris que ce maître dont Grenoble est à bon droit si fier, Achard, un vétéran de la glorieuse phalange de 1830? Plus son talent s'est développé, plus il y eut chez lui d'expression. Aussi ses premières productions ne touchent-elles pas tant que ses dernières. On l'aime moins en effet lorsque, jeune encore, épris des belles lignes et des larges horizons, il déroule des paysages d'un grand style que lorsque, plus tard, charmé surtout de l'air et de la lumière, il se borne, pour les peindre avec plus de sentiment, à un site plus intime, à quelque retraite solitaire parmi les prairies ou les bois. Pour citer un exemple, entre beaucoup d'autres, qui donc, avant lui, avait seulement remarqué cette petite porte de la prairie de Sassenage qu'il a si souvent peinte avec amour? Lui seul en a découvert la poésie et les grâces rustiques; lui seul nous les a fait goûter en nous la montrant aux premiers beaux jours du printemps, alors qu'un tiède soleil répand sa lumière, pâle encore, sur le gazon naissant, et que les arbres détachent leur silhouette grêle sur un ciel aux tons argentés. Que cette petite porte, si vulgaire dans la nature, si poétique chez

vers nos maîtres paysagistes? Nous avons cédé au plaisir de rappeler des noms et des tableaux chers à notre souvenir, espérant que le lecteur voudrait bien nous pardonner cette petite digression.

l'artiste qui l'a vue, transfigurée, dans son imagination, nous enseigne ce que c'est que l'expression.

C'est le don de l'expression qui recommande, avant tout, le talent de ces maîtres qui dans le commencement de ce siècle ont fondé notre grande école de paysage, les Cabat, les Paul Huet, les Rousseau, les Corot, les Daubigny, les Français, tous imprégnés d'un goût si vif des beautés pittoresques. Quel naïf sentiment de la nature renaissante dans le *Printemps* de Daubigny ! Jamais la campagne, parée de ses grâces nouvelles, ne s'est montrée plus aimable aux yeux d'un artiste. C'est avec plaisir qu'on s'engage dans ce joli chemin que le peintre ouvre à travers les blés encore verts. Ces pommiers, avec le gracieux éparpillement de leurs fleurs roses et blanches, sont d'une fraîcheur ravissante. On respire ; il y a de l'espace et de l'air sous les arbres, dans l'épaisseur touffue de la verdure. Mais l'aspect de la saison change ; à l'éclat radieux du printemps succède la mélancolie de la nature qui prend Rousseau pour interprète dans son *Paysage d'automne*. Un ciel noirci jette un voile funèbre sur des arbres au roux feuillage. Leur silhouette foncée tranche sur un clair horizon, et un chemin coupé de flaques d'eau passe au travers. Derrière eux, un rayon éclaire d'un jour sinistre de pâles prairies ; on sent que la nature expire.

Avec quel charme de pénétrante poésie nos grands paysagistes ne nous disent-ils pas les joies ou les tristesses de la nature qui s'harmonisent si bien avec celles de l'homme, la sérénité lumineuse d'une belle matinée ou les orages d'un ciel tourmenté, la splendeur du midi, les magnificences du couchant, la mélancolie du soir ! Nous revoyons encore dans la pensée un beau tableau que nous avons admiré jadis à Paris dans une de nos expositions de peinture et où cette dernière impression était admirablement rendue. C'était une œuvre de Chintreuil, ce talent si original, un trop peu préoccupé des effets étranges et bizarres, mais très intéressant par cette curiosité même d'un esprit ennemi de toute banalité, ayant,

du reste, été souvent heureux dans ses audaces. Devant vous s'étend une campagne découverte. Une route qui part du premier plan monte vers l'horizon en se déroulant à travers les terres. La lune paraît dans le ciel, et les derniers feux du jour dorent encore le sommet d'un côteau sur lequel ils sont près de s'éteindre. Quel calme et quel silence ! surtout, quel vaste espace ! Une brise un peu âpre circule dans l'atmosphère. On en reconnaît la présence aux frissons de l'herbe qui ondule et à de légers tourbillons s'élevant au-dessus du chemin. A quelque distance, dans un champ creusé de larges sillons, une charrue qui laboure s'efface un peu dans l'ombre. Effet vrai ; grande justesse de tons ; peu ou plutôt point de détails ; teintes plates formant les gazons du premier plan : rien n'égale la simplicité des moyens si ce n'est la puissance de l'effet. La nature choisie par l'artiste est vulgaire ; mais elle est poétisée par les mélancoliques attraits du crépuscule. Ce dernier rayon du jour prêt à s'évanouir, cette lune naissante qui éclaire le ciel de sa pâle lumière, ces campagnes noyées dans l'ombre grise de la nuit qui approche, tout cela offre à l'imagination un séduisant tableau. Elle s'abandonne avec ravissement aux plus douces rêveries.

Cependant l'obscurité s'est épaissie ; tout repose dans la campagne. Millet va traduire à sa manière cette poésie de la nuit. Il découvre dans l'ombre de la plaine déserte un *parc à moutons*. C'est à peine s'il entrevoit les formes et les couleurs ; mais il y a précisément pour lui dans ces vagues apparences, dans ces douteuses images, un charme infini. Voilà ce qu'il veut rendre avec ses pinceaux ; il y réussit, et son tableau nous enchante. Au dedans, au dehors de l'enceinte se pressent les moutons. Sur leurs molles toisons flottent d'indécises lueurs ; tout nage, tout est noyé dans l'ondoiement d'une clarté obscure. A travers l'ombre transparente on distingue, s'enlevant sur le fond, la silhouette du berger et le profil du chien. Le ciel est pur ; deux ou trois nuages seuls errent au zénith et le globe de la lune paraît à l'horizon. C'est un

calme profond. Comme les mystères de la nuit ont été pénétrés par le grand artiste qui, à l'aide de quelques tons d'une nuance presque insaisissable, gris, verdâtres, violacés, a su rendre les ténèbres visibles !

Voici maintenant, sur la haute montagne, un lac solitaire[1]. S'il est un tableau dont la conception soit étrangère au génie des anciens, c'est bien celui-là. Eux, si jaloux de représenter l'homme qui, suivant leur sentiment, seul est intéressant dans la nature, n'eussent jamais compris une telle composition. Quel contraste avec les paysages pompéiens qui fourmillent de personnages, tous en action, tous occupés de leurs travaux ou de leurs plaisirs ! Ici, l'artiste est venu trouver la nature dans sa retraite la plus sauvage, sur ces hauteurs où toute vie expire, où la végétation même a disparu. Point d'arbres ni de verdure ; rien que l'âpre rocher, le sol nu et stérile, la neige éternelle : scène majestueuse et désolée qui trouble l'âme d'une sensation étrange et la pénètre d'un charme inconnu. Elle se sent vivre un instant avec délices dans les hautes régions où l'air est si pur, l'onde si calme, la lumière si sereine. Cette montagne, à droite, dont on voit seulement les larges assises, ne dérobe aux yeux son sommet que pour mettre en jeu l'imagination qui achève ce que le peintre, par un savant calcul, s'est borné à commencer. Plus puissante encore que l'art, dont un cadre nécessairement étroit borne l'essor, l'imagination la conçoit immense, colossale ; et, de ce qu'elle crée ainsi elle-même, elle reçoit l'impression de l'infini. Qui donc, parmi les anciens, aurait songé à représenter la solitude de la grande montagne et à peindre son silence ?

[1] Le *Lac de l'Échauda*, tableau de l'abbé Guétal, paysagiste grenoblois de grand talent, ravi prématurément à l'art.

VII

Pour l'artiste, les objets les plus humbles comme les plus relevés ont leur poésie. — Puissance du sentiment et de l'expression dans l'art.

Nous ne voulons pas insister davantage sur cette interprétation poétique de la nature qui est la gloire de l'art moderne. On le sait : toutes les saisons de l'année, toutes les heures du jour, tous les effets, riants ou sévères, gracieux ou terribles, ont leurs peintres qui en expriment le charme avec talent. La vie a pénétré partout, même dans ce qu'on appelle la nature morte. On a su mettre du sentiment dans la peinture d'une fleur, d'un fruit, d'un légume. « Qu'est-ce qu'il y a de plus bête qu'un chou..... quand il n'est pas peint par Chardin ? », disait spirituellement Jules Dupré. Oui, un chou a sa physionomie ; reproduit avec naïveté, il intéresse. L'opulence de ses feuilles, le riche réseau de ses nervures charment l'artiste pour qui rien n'est vil dans la nature. Il n'est pas jusqu'au chardon, si méprisé, qui ne soit digne de l'art et ne puisse inspirer le talent, comme il l'a prouvé plus d'une fois dans de charmants tableaux où il fait admirer l'élégance de son port, la légèreté de son duvet et ses fines colorations. Tout enfin a sa poésie et son expression, tout, jusqu'à la pierre roulante du chemin, dorée par de si beaux reflets, jusqu'à l'humble ornière où se reflète, dans un peu d'eau, la profondeur azurée des cieux.

Mais voici que dans ces pages où nous nous proposions d'étudier l'expression, parti du grand art, de celui qui représente l'homme et ses passions, nous sommes insensiblement descendu vers l'art, plus modeste, qui imite les plus vulgaires

objets. Il n'y a rien là qui doive surprendre. C'est qu'en effet partout le mérite d'une œuvre réside dans l'expression. C'est elle qui en fait la force et la vie ; sans elle la beauté n'est rien. « Ce n'est pas assez qu'une œuvre poétique ait la beauté ; il lui faut le charme. »

Non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunto.

Ce que le critique latin dit de la poésie est également vrai de la peinture. Oui, il lui faut le charme, c'est-à-dire ce qui nous émeut, nous trouble, nous ravit, en un mot, ce qui exprime la vie. Car c'est notre secrète sympathie pour la vie, liée à notre répulsion instinctive pour le néant, qui est la source du plaisir que nous cause l'expression. Celle-ci n'étant, en définitive, que la manifestation de la vie intime d'un être, devient plus ou moins forte selon que cette vie est plus ou moins intense, et que, par la passion, l'énergie et l'activité de nos facultés sont plus ou moins développées. Tel tableau est beau ; le dessin et la couleur y sont irréprochables, l'ordonnance, conforme aux règles, l'exécution, soignée ; et pourtant il nous laisse indifférents. C'est que l'artiste n'a rien senti ni exprimé, et, par conséquent, ne remue rien en nous. Les personnages, qui sont glacés, nous glacent à leur tour. Nous ne nous associons pas à ce qu'ils éprouvent, parce qu'ils n'ont aucune sincérité et qu'ils jouent un rôle, parce qu'ils appartiennent au théâtre et non à la vie. A cette œuvre étudiée et savante, mais froide, comparons le moindre des croquis d'un vrai maître, ces croquis enlevés d'une main rapide qui traduisent une première idée en quelques traits. Considérons, par exemple, dans la galerie des dessins, au Louvre, ce lion de Rembrandt, un lion au repos. Que voyons-nous ? Rien que trois ou quatre coups de crayon, hardis et heurtés ; mais le lion y est ; il y est avec la musculature puissante de son corps, avec les ressorts à la fois souples et vigoureux de ses membres. L'animal dort ou est assoupi ; quelle tête expressive ! On comprend à peine comment avec de si faibles

moyens l'artiste a pu produire un pareil effet. C'est qu'il a eu une sensation forte et qu'il l'a exprimée en traits énergiques; cela suffit. Il peut maintenant achever son œuvre, donner plus de correction au dessin, ajouter même à la perfection de la forme l'éclat du coloris ; l'image sera plus complète, mais non plus vivante. Il en est de même pour le paysage : c'est le sentiment qui est tout. Aussi peut-il y avoir une somme d'art plus considérable dans telle petite eau-forte que dans ces grandes compositions, d'un goût théâtral, qui sont si fort à la mode aujourd'hui. Celles-ci frappent l'imagination ; l'autre émeut davantage, parce que la vie de la nature y est mieux rendue. De ce fouillis de petits traits, en apparence grossiers et confus, que la pointe a capricieusement brouillés et enchevêtrés, se dégage, qui le croirait? une impression de poétique fraîcheur : la rosée brille sur le gazon, l'eau coule, la feuille tremble, l'air et la lumière circulent dans les arbres ; on devine une belle matinée de printemps. Et c'est un simple dessin qui nous en fait goûter les délices ! Tel est le prestigieux effet de l'expression : elle est supérieure en puissance à tous les autres moyens de l'art, ou plutôt elle est la fin dernière de l'art lui-même qui, pour y atteindre, emploie toutes les ressources dont il dispose.

DEUXIÈME PARTIE

LA CRITIQUE D'ART DANS L'ANTIQUITÉ

DEUXIÈME PARTIE

LA CRITIQUE D'ART DANS L'ANTIQUITÉ

CHAPITRE PREMIER

LA CRITIQUE D'ART EN GRÈCE

I

Comment, en Grèce, le public devenait un juge éclairé des œuvres de l'art. — La critique chez les artistes : Apelle et Lysippe.

On raconte que le peintre Apollodore, ce vieux maître qui, selon l'expression de Pline, avait ouvert à Zeuxis les portes de l'art, se plaisait à inscrire au-dessous de ses tableaux : « On critiquera l'œuvre plus aisément qu'on ne l'imitera[1]. » Cette boutade de l'artiste, ce dédaigneux défi jeté par lui à ses censeurs et à ses rivaux signale l'éveil de la critique.

[1] μωμήσεταί τις μᾶλλον ἢ μιμήσεται. Plut., *de Glor. Ath.*, 2.

Déjà cependant elle avait inquiété Polygnote. Qui le croirait? Au milieu de ces magnifiques peintures dont il avait décoré le Pécile, elle était allée surprendre jusque dans un tout petit détail une faute échappée au grand artiste, et lui reprochait des cils donnés à la paupière inférieure du cheval. Cette observation qui avait plu aux esprits par sa justesse, et que l'antiquité a plusieurs fois reproduite, prouve la sagacité et l'attention pénétrantes avec lesquelles les œuvres de la peinture et de la statuaire étaient analysées par un peuple artiste.

Naturelles à la race, ces qualités accompagnées du goût le plus fin étaient encore développées par l'éducation. Nous avons déjà dit que Pamphile, illustre maître d'Apelle, avait enseigné avec tant de savoir et d'autorité qu'à partir de lui l'étude du dessin devint une partie essentielle de l'instruction. C'est grâce à cet artiste que, dans toute la Grèce, on apprenait avant toute chose aux enfants libres la « graphique », art reçu comme le premier acheminement vers les arts libéraux. Aristote, qui confirme le fait, nous dit les raisons pour lesquelles on introduisit ainsi le dessin dans le premier enseignement. On voulait par là apprendre aux enfants d'abord à apprécier la beauté du corps de l'homme; ensuite à mieux juger les ouvrages des artistes[1]. Platon voulait que l'éducation morale se fît par l'art. Il fallait que la jeunesse fût entourée de ses chefs-d'œuvre, « afin que, semblables aux habitants d'un pays sain, les jeunes guerriers ressentissent de toutes parts une influence salutaire, recevant sans cesse, en quelque sorte, par les yeux et les oreilles, l'impression des beaux ouvrages, comme un air pur qui leur apporterait la santé d'une heureuse contrée, et les disposerait insensiblement, dès leur enfance, à aimer et à imiter le beau et à mettre entre eux et lui un parfait accord[2] ». En Grèce, les âmes étaient comme

[1] Δοκεῖ δὲ καὶ γραφικὴ χρήσιμος εἶναι πρὸς τὸ κρίνειν τὰ τῶν τεχνιτῶν ἔργα κάλλιον. Arist., *Polit.*, VIII, 3. — [2] Platon, *la République*, III, trad. Cousin.

enveloppées de cette salubre atmosphère dans laquelle on respirait avec délices; et pendant que le cœur y puisait la force morale, l'intelligence s'y développait au contact de la beauté. C'est ainsi que, jeunes, les Grecs étaient initiés à l'art, et qu'ils s'habituaient de bonne heure à goûter les belles proportions, les lignes élégantes, les plans magnifiques, la justesse et la précision des contours : ce qui leur permettait de critiquer un jour, en juges instruits, toutes les productions de la peinture et de la statuaire.

Tout contribuait à développer cet esprit critique : la vue continuelle des plus belles œuvres exposées partout, dans les édifices publics, dans les temples et les portiques, au Pécile et au Céramique, à Athènes, dans la Lesché, à Delphes, œuvres qui étaient sans cesse examinées, discutées, analysées par un peuple de curieux, d'oisifs, de voyageurs qu'attiraient leur célébrité et la renommée des maîtres; les relations journalières des artistes avec le public qu'ils formaient et instruisaient, témoin ce jour où Phidias donnait au peuple d'Athènes une leçon de perspective; l'empressement que ces mêmes artistes mettaient à le consulter, comme faisait Zeuxis en exposant aux regards de tous son tableau de la *Centauresse;* Apelle, en soumettant ses ouvrages au jugement de la foule dont il recueillait les observations; Aétion portant à Olympie, pendant la célébration des jeux, son tableau des *Noces de Roxane et d'Alexandre.* Ajoutez à cela les concours établis depuis les temps les plus anciens parmi les peintres et les sculpteurs, concours supposant des juges, l'examen et la discussion du mérite respectif des œuvres, l'appréciation des talents. N'oublions pas les ateliers toujours ouverts aux amateurs et aux curieux, comme le prouve la tradition qui nous montre le satrape Mégabyze raisonnant peinture dans celui de Zeuxis, Alexandre dissertant sur la ligne et la couleur chez Apelle, Démétrius Poliorcète venant visiter Protogène, enfin Socrate s'entretenant avec Parrhasios le peintre et Cliton le statuaire. Que dire enfin de tant d'ouvrages qui contenaient

les principes de l'art, de tant de traités écrits sur le dessin et la couleur par les maîtres eux-mêmes, et qui en vulgarisaient les notions? S'étonnera-t-on maintenant d'entendre Apelle, le grand artiste, déclarer le public un meilleur juge que lui-même?

Il ne pouvait, du reste, être permis qu'à Apelle de décerner à ce public intelligent un hommage si flatteur et de le mettre au-dessus de lui-même. Car, à vrai dire, il semble, en cela comme dans le reste, avoir été au-dessus de tous. Qu'il serait intéressant de connaître comment tous ces savants peintres de l'antiquité jugeaient une œuvre d'art, quels principes les guidaient dans leurs appréciations! Leurs écrits contenaient-ils de la critique? Il est probable, du moins si on en juge par les titres, qu'ils étaient tout entiers consacrés à la doctrine. De tout temps, les artistes ont plus aimé à produire qu'à raisonner; et pourtant, qu'on serait heureux d'entendre leurs réflexions! Cicéron remarquait qu'ils voient dans le modelé une foule de finesses insaisissables pour l'œil des autres; et Pline le Jeune déclarait que, seul, le praticien peut juger le modeleur, le statuaire, le peintre[1]. Relativement à la critique des maîtres, on en est donc réduit à recueillir et à interroger quelques mots qui leur ont échappé et que la tradition a conservés. Mais comme ces mots sont instructifs pour ceux qui savent les comprendre! Ils résument toute une doctrine.

Sans rechercher ce que les autres peintres ont pu être comme juges de l'art, tenons-nous en au seul Apelle. On peut dire que s'il fut le plus grand artiste de son siècle, il en a aussi été le critique le plus éminent. Tel il est permis de l'entrevoir dans Pline[2]. Il a possédé en effet les dons les plus élevés du critique. Avec la science consommée, il a la sagacité, la pénétration et surtout la haute impartialité de la raison et du goût. Le moment est propice pour la critique: l'art est

[1] C. Plin. Ep., I, 10. — [2] Plin., *N. H.*, XXXV, 10, 36.

arrivé à la pleine possession de toutes ses ressources ; ses lois ont été déterminées, celles du dessin par Parrhasios et celles du clair-obscur par Zeuxis ; Apelle lui-même a fixé les principes de la couleur. Les talents les plus riches, les plus variés, s'offrent à l'étude et à l'analyse. Il faut voir avec quelle admirable clairvoyance de génie Apelle les comprend, avec quelle sincérité il les admire et quelle autorité il les juge. Il rend justice à tous ces talents, et aussi au sien. Il rapporte toutes ses décisions et tous ses jugements à un principe supérieur, celui de la grâce, cette grâce qui est le don exquis des Grecs, et dont son génie semble avoir été la suprême expression. Qu'est-ce que la richesse et l'éclat auprès de cette grâce divine? « Ne pouvant la peindre belle, tu l'as faite riche [1] », disait-il à un jeune artiste empressé à lui montrer une *Hélène* toute couverte d'or qu'il venait d'achever : mot profond qui est toute une théorie de la beauté et toute une doctrine du goût. Cette grâce légère est ennemie de l'effort ; elle repousse tout excès. La mesure, une exquise mesure, voilà le grand axiome de ce maître éminent et de cet admirable critique. « C'est une grande faute pour l'artiste, disait-il, de ne pas savoir comprendre ce mot : *Assez !* [2] » Par là Apelle mérite de représenter la critique chez les artistes ; il a su déterminer le principe suprême et en donner la formule. Il apprécie, du reste, dans un tableau toutes les parties de l'art avec une rare fermeté de jugement : l'ordonnance qu'il trouve supérieure dans Mélanthe, le peintre savant, les mesures ou les proportions qu'il admire dans Asclépiodore, l'exécution qu'il critique dans Protogène auquel il reproche un fini excessif, un travail trop curieux : « Il ne sait pas, disait-il de ce dernier, lever la main de dessus le tableau. » On conte que lorsque celui-ci lui montra son *Ialyse,* Apelle fut saisi et resta quelque temps silencieux ; puis, après avoir examiné attentivement ce tableau qui avait coûté à son auteur un si laborieux effort de dix

[1] Clem. Alex., Pædag , II, 125. — [2] Cic., *Orat.*, XVIII, 73.

années : « Grand travail ! dit-il, et grand artiste ! Mais la grâce manque, cette grâce qui rend une œuvre divine[1]. » Et c'est ainsi que ce maître convaincu revenait toujours à son principe.

Rien, à nos yeux, ne prouve mieux la libéralité de son goût que la haute estime et la sympathie qu'il accordait au talent de Protogène. En effet, quel esprit différent du sien ! Si son génie est facile et brillant, celui de Protogène est laborieux. Toute la vie de ce dernier semble un long effort, et son acharnement au travail est sans exemple. Très pauvre au début, il apprend la peinture sans maître et reste jusqu'à sa cinquantième année livré à une tâche obscure. Il produit peu, péniblement ; et son talent est longtemps méconnu. Pendant qu'il travaille à l'*Ialyse*, il se met au régime, vivant de lupins cuits à l'eau pour conserver entières la liberté et la vigueur de sa pensée. Rencontre-t-il une difficulté, il cherche à la vaincre avec une force de volonté incroyable ; son esprit est tendu ; indigné contre le coin maudit du tableau, il gémit sur l'impuissance de son art et lance son éponge avec colère. Pour donner plus de solidité à son travail, usant d'un procédé nouveau, il met jusqu'à quatre couches successives de couleur[2]. Tant d'efforts devaient aboutir à une peinture savante, sans doute, mais peut-être un peu lourde et chargée, contraire en cela au goût exquis d'Apelle et aux grâces légères de son pinceau. Mais celui-ci n'en admire pas moins l'immense labeur et le scrupule inquiet du maître poussé jusqu'aux dernières limites de la science ; il sait comprendre ces beautés différentes ; il les proclame même supérieures aux siennes, et ne se réserve qu'un seul avantage, tant sa candeur égale son génie[3] !

Un dernier mot d'Apelle semble nous révéler un autre

[1] Elien, *Var. hist.*, XII, 41. — [2] Plin., *N. H.*, XXXV, 10, 36. — [3] *Fuit non minoris simplicitatis quam artis.*

point de vue de sa critique. Il n'admettait pas que l'on exigeât de l'artiste qu'il rendît compte de sa fantaisie. Quelqu'un lui demandait pourquoi il avait représenté la fortune assise : « C'est, dit-il ironiquement, qu'elle n'est pas debout », refusant ainsi de soumettre à une raison étroite les caprices de son imagination d'artiste.

La tradition ne nous a conservé qu'un bien petit souvenir de la critique des autres maîtres. Quelques mots d'eux cités çà et là, voilà ce qui nous en reste. Apelle qui les jugeait si savamment était à son tour jugé par eux. C'est ainsi que Lysippe critiquait dans le portrait d'Alexandre la foudre que le héros tenait à la main, cette foudre si célèbre par son relief. Pour lui, représentant le roi macédonien, il lui donnait une simple lance, détail plus vrai, disait-il, et véritable attribut du prince[1]. Soucieux avant tout de la vérité, il faisait aussi pencher la tête d'Alexandre pour reproduire son attitude ordinaire; Apelle, au contraire, tout préoccupé d'idéaliser la figure, modifiait, au lieu de les copier d'après nature, les tons du visage et de la poitrine, afin de mettre la coloration en harmonie avec cet attribut dont la solennité choquait le goût de son rival. Il est évident que le jugement comme la pratique de ce dernier appartiennent à une autre école que celle d'Apelle. Qu'il serait intéressant de comparer la critique des deux maîtres et de retrouver dans l'une et dans l'autre une doctrine représentant deux arts si différents : un art idéaliste et un art réaliste !

[1] Plut., *de Is. et Osir.*, 24.

II

Description de l'œuvre d'art chez les poètes. — Homère; son « Bouclier » ; sa méthode d'interprétation ; sa grande manière. — Hésiode : son réalisme. — Théocrite : son esprit et son élégance.

Comme partout, Homère se présente ici le premier. Salué par les anciens comme le maître des peintres, il est aussi celui des critiques. La description du bouclier d'Achille a toujours été pour l'antiquité un morceau de grand prix. Admirée dans tous les âges de la littérature, elle était encore proposée comme un modèle du genre dans les écoles grecques sous l'empire des Césars ; et le rhéteur Himère, à une époque de décadence, voulant montrer à la jeunesse comment l'art peut essayer de se rajeunir, lui cite le célèbre bouclier dont la riche variété doit l'instruire et l'inspirer.

Il ne saurait être question de discuter ici le problème souvent agité par les savants de l'existence de l'œuvre décrite par Homère. Cet examen nous entraînerait hors des limites de notre sujet ; et d'ailleurs, après la démonstration lumineuse de Lessing, nous ne comprenons guère qu'il puisse y avoir encore quelques doutes à cet égard. Ce judicieux critique, en effet, a très bien prouvé par une analyse d'une sagacité supérieure et une étude comparée des procédés différents dont usent la peinture et la poésie, que la prétendue multiplicité des scènes représentées n'était qu'une illusion ; que ces scènes devaient être ramenées à un très petit nombre, à dix, par exemple, et que leur distribution sur la surface étroite d'un bouclier devenait dès lors possible.

Il est difficile d'admettre que le critique en décrivant un

tableau ne reproduise du drame que le moment unique représenté par l'artiste. Privé de tous les moyens dont dispose celui-ci pour aider notre imagination, ne resterait-il pas dans ce cas bien au-dessous de l'œuvre peinte, et par scrupule de fidélité son interprétation ne serait-elle pas infidèle? Il lui est donc nécessaire, s'il veut faire comprendre le drame, d'en développer tout le cours, de représenter non seulement ce qu'il voit, mais aussi ce qui se lie à l'action. Il est tenu à un retour vers le passé et à un pressentiment de l'avenir. Alors l'esprit comprend tout, alors est satisfait un besoin de notre intelligence qui, ne pouvant se contenter de ce qui est imparfait et mutilé, réclame un développement régulier, un tout complet.

Le poète ne nous jettera donc pas comme l'artiste au milieu de l'action, *in medias res*. Il la représentera dès son origine, et c'est seulement grâce à cet artifice qu'il obtiendra dans son art le même effet que l'artiste dans le sien. C'est ainsi que procède Homère, et c'est précisément ce qui a égaré ses interprètes. Sur le bouclier était représenté la vie pastorale. Pour en retracer l'image, il avait plu à l'artiste de choisir une scène tragique : deux lions dévorant un bœuf sous les yeux des pâtres et des chiens au milieu du troupeau effaré. Homère reproduit la composition; tout est indiqué par un dessin net et précis, le drame et les personnages. Mais un simple croquis ne pouvait suffire au poète; ce qu'il lui fallait, c'était un tableau complet et vivant. Alors tout le détail se représente à la fois à son imagination émue : les bœufs sortent de l'étable; ils se rendent au pâturage; deux lions se présentent; ils saisissent un taureau, ils l'entraînent; les chiens et les bergers volent à son secours. Le poète voit tout; même il entend tout, et les joyeux mugissements du troupeau quand il quitte l'étable, et le cri de détresse poussé par la malheureuse victime lorsqu'elle est saisie. Vue dans ce cadre, comme la scène représentée s'anime! Comme elle devient pathétique! Les interprètes d'Homère se trompent donc quand

ils voient dans toutes les scènes qui la précèdent une série de tableaux. Ils méconnaissent sa méthode qui, à une description sèche substitue une poétique interprétation, seule capable de nous initier au véritable sentiment de l'œuvre.

Pour nous, nous admirerons avec sécurité dans les diverses scènes du bouclier ce que Lessing appelle « la grande manière du poète grec ». En effet, quel dessin à la fois large et précis ! Comme la composition est supérieurement entendue! Nous n'en voulons pour preuve que la scène de la moisson où tout est si bien compris au point de vue de l'art : le paysage indiqué en deux traits avec une sobriété de génie, le groupe des moissonneurs et des enfants se détachant sur ce fond devant les gerbes tombées le long du sillon, le profil du maître qui domine la scène; puis, à distance, assemblés sous un chêne, les hérauts et les femmes préparant le repas. Comme tout cela est ordonné! avec quelle simplicité et quelle grandeur! Seule, l'expression du personnage principal est rendue, ce qui maintient l'importance de la figure, et donne un centre à la composition.

Nous pourrions, en parcourant les diverses scènes que présente le bouclier, renouveler la même analyse; mais n'insistons pas. Telles qu'Homère les décrit, toutes ont cette beauté antique qui ravit l'imagination; et rien n'égale l'art du poète, si ce n'est le génie de l'artiste qui avait conçu cette épopée grandiose de la vie humaine, et qui dans un même ensemble l'avait représentée tout entière, avec ses travaux divers, opposant la vie des champs à celle des cités, les tableaux de la paix à ceux de la guerre, la joie des festins et des danses légères à l'horreur des combats sanglants.

Il n'est pas jusqu'à l'ingénieuse combinaison des métaux différents employés dans la fabrication de ce bouclier qui ne soit digne de remarque. L'habile auteur de cette œuvre en avait fait un usage tout artistique, ne s'en servant pas seulement pour détacher les objets les uns des autres, mais aussi pour donner à chacun son caractère et sa valeur propres, pour

distinguer, par exemple, ce qui est principal de ce qui est accessoire. La description de la vigne offre sous ce rapport des particularités intéressantes ; l'importance du métal est déterminée par celle de l'objet représenté. La haie qui borde la vigne, objet tout à fait accessoire, est en étain ; les pieux qui la soutiennent sont en argent ; la vigne elle-même est en or avec des grappes d'un métal foncé ; et tout cela est naïvement remarqué par Homère : nouvelle preuve de sa sincérité.

Le bouclier attribué à Hésiode ne peut se séparer de celui d'Homère ; et cependant c'est le monument d'un art bien inférieur et d'un goût différent. L'auteur, du moins, dans certaines parties de son œuvre, n'est qu'un imitateur d'Homère auquel il emprunte des traits et des comparaisons. Si l'on considère toute la description, on y regrette cette belle unité et ces savantes proportions qui caractérisent l'œuvre homérique ; il y a de fâcheuses dissonances. Il est certain que les dernières scènes, imitées d'Homère, et qui représentent des jeux et des fêtes sont comme une note fausse dans l'ensemble. Car le caractère général de la composition est une sombre tristesse inspirée par la guerre dont les lugubres tableaux épouvantent l'imagination. Quelle surprise pour l'esprit, lorsque tout à coup, au milieu des spectres qu'évoque une muse sinistre, arrivent aux oreilles les sons joyeux de la flûte et de la syrinx ! C'est comme un jour aigu et violent qui perce soudain d'épaisses ténèbres. Les tons ne sont pas fondus. Où est la sérénité de cette calme lumière qui éclaire les scènes homériques ?

Dans cette poésie antique où nous étudions à son origine l'interprétation de l'œuvre d'art, n'est-il pas intéressant de surprendre, comme tout à l'heure dans la peinture, les premières traces de ces deux goûts si différents qui se partagent le domaine de l'art : l'un, celui de l'idéale beauté, l'autre, celui du réel ? Si le premier se montre dans Homère, le second apparaît dans le poète d'Ascra. Hésiode est réaliste. Non

seulement il goûte le réel, mais il voit même le laid : les tons crus, les détails voisins du dégoût, son vers les affronte hardiment. Ce sont de bien étranges personnages que ces sombres Parques, aux dents blanches, êtres farouches et sanglants, se disputant les corps qui tombent et avides de boire le sang noir. Que dire de la déesse des Ténèbres, maigre et pâle fantôme, desséché par la faim, aux genoux osseux, aux longs ongles, aux joues tachées de sang, dont le portrait est achevé par un détail qui scandalisait Longin et que Boileau ne devait traduire qu'en frémissant[1] ?

Rien de pareil dans Homère. La Parque qui « tire par les pieds un cadavre sur le champ de bataille » est sans doute une hardie figure, mais le génie du poète sait jusque dans l'horrible garder une sage mesure. Une grâce divine embellit tout dans ses vers.

Si la description d'Homère se concilie très bien avec la supposition d'un bouclier réel ayant servi de modèle au poète, celle d'Hésiode fait naître quelques doutes à cet égard. Les traits empruntés qu'on y découvre lui donnent le caractère d'un ouvrage factice. D'autre part, la multiplicité confuse des scènes, les parties incohérentes et disproportionnées de la composition décèlent des pièces disparates ajustées par une main peu industrieuse. Il ne serait pas impossible que l'auteur eût groupé dans un ensemble artificiel différents morceaux empruntés à la vue d'œuvres d'art véritables.

Quoi qu'il en soit, le réalisme d'Hésiode ne devait pas prévaloir dans la critique ancienne. La beauté telle qu'elle se montre chez Homère restera son culte et son inspiration, et pour elle comme pour la poésie, le chantre du bouclier sera toujours le modèle du grand style. L'interprétation de l'œuvre d'art pourra devenir plus ingénieuse ; elle ne sera ni plus large, ni plus savante. Il suffit de le comparer sous ce rapport à Théocrite pour comprendre la sublimité de sa manière. Celle

[1] Vers 267 : Τῆς ἐκ μὲν ῥινῶν μύξαι ῥέον.....

de Théocrite a bien son prix ; elle est pleine d'esprit, de finesse, de distinction. Mais son goût élégant brille surtout dans les petits sujets. Ce n'est plus cet art puissant, ce dessin à la fois si simple et si grand ; aux tableaux qui représentent l'humanité tout entière succèdent des scènes de genre. D'une pointe fine le poète grave ses spirituels motifs. Qu'elle est ravissante cette coupe ciselée avec un art digne de Mentor ! La coquette qui, entourée de ses deux amoureux, les encourage l'un et l'autre de ses œillades ; le vieux pêcheur traînant avec effort son filet ; le jeune enfant naïvement occupé à tresser une petite cage pour des cigales pendant qu'un renard guette sa besace, toutes ces jolies scènes sont vues et traitées avec esprit. Le détail en est exquis : rien n'échappe à l'observation du critique qui dans un ouvrage d'un travail si délicat sait apercevoir jusqu'à ces veines que la tension et l'effort gonflent sur le cou du vieux pêcheur.[1]

III

Les poètes de l'Anthologie. — Leur culte du beau. — Leur grand principe : l'art doit s'efforcer de reproduire la vie. — Chez eux, la critique est toute de sentiment et d'impression.

L'un et l'autre art, celui d'Homère et celui de Théocrite, se retrouvent chez les poètes de l'Anthologie. On sait que parmi toutes les pièces dont est composé ce recueil, un certain nombre sont des descriptions d'œuvres d'art, bien courtes, il est vrai, mais la plupart d'un goût parfait. Ces vers charmants ont été recueillis sur le socle des statues et au bas des tableaux auxquels ils servaient d'inscriptions. La critique

[1] Théocrite, Idyll., I, v. 32 sqq.

d'art s'y présente dans des conditions particulières : sobre de traits, elle est toute d'impression. En face du chef-d'œuvre il n'y a plus de place dans l'âme que pour l'admiration ; et la poésie seule est capable de lui servir d'interprète pour traduire son enthousiasme. On peut dire que la vraie critique d'art de l'antiquité, celle qui était la plus conforme à son génie, doit être cherchée dans ce livre ; c'est là qu'on en trouvera l'histoire et les doctrines. Toutes les époques du goût y sont représentées, depuis l'âge où l'art est dans sa plus haute perfection jusqu'à celui de sa complète décadence. Avec Simonide, on remonte au sixième siècle avant l'ère chrétienne ; avec Arabius Scolasticus et Paul Silentiaire, on descend jusqu'au sixième après Jésus-Christ. Dans l'intervalle que de noms illustres ou obscurs marquent toute la suite des temps : Parrhasios, Platon, Léonidas de Tarente, Antipater, Méléagre, l'auteur de la première anthologie ; Démocrite, Archias, le client de Cicéron ; sous Auguste ou un peu après, Philippe et Antiphile ; puis, plus tard, Philostrate ; enfin un groupe de byzantins, Christodore, Paul Silentiaire, Julien d'Égypte et Julien, ex-préfet d'Égypte. Telle est la riche variété de critiques que nous présente l'Anthologie ; artistes et amateurs, philosophes, poètes de tous genres, politiques mêmes et gouverneurs de provinces, les génies les plus élevés, les talents les plus fins et les plus délicats se rencontrent réunis. C'est donc l'art ancien jugé dans les temps les plus divers et par des esprits bien différents ; ou plutôt, c'est l'antiquité tout entière qui, par la bouche d'interprètes distingués, loue elle-même ses propres chefs-d'œuvre. Plusieurs, et des plus illustres, sont maintes fois célébrés : la *Vache* de Myron, le *Philoctète* de Parrhasios, la *Vénus* de Cnide de Praxitèle, la *Vénus Anadyomène* d'Apelle, la *Médée* de Timomaque.

Ce qui frappe d'abord dans cette critique, c'est, malgré la différence des âges et des talents, malgré les variations du goût, la communauté et la permanence de la doctrine. En effet, toujours le même esprit se montre ; il y a vraiment une

école. Son caractère essentiel est le culte du beau. Elle décrit et explique, mais ne juge pas : elle admire. Chez nous, le critique juge l'œuvre et l'artiste ; il blâme, corrige, conseille. S'il n'est pas le législateur qui établit la loi, il prétend être le magistrat qui l'applique. Les règles du beau et les principes du goût lui servent à condamner ou à absoudre. La censure des défauts le préoccupe autant que l'éloge des qualités ; car c'est là principalement qu'il brille et qu'il peut étaler sa science. La critique ancienne, au contraire, est comme une initiation à ce beau qu'il faut, avant tout, savoir comprendre et admirer ; c'est lui qu'elle voit et qu'elle signale ; ainsi elle élève l'esprit, elle excite l'imagination. Car l'enthousiasme se communique d'une âme à l'autre, et c'est en l'éprouvant soi-même qu'on le transmet. Peut-être instruit-elle moins ; mais à coup sûr elle inspire davantage, grâce à ce sentiment exquis de l'art qu'elle possède à un degré supérieur.

On peut dire : tel art, telle critique. Il est impossible, en effet, qu'il n'y ait pas chez une nation une correspondance intime entre le génie et le goût ; le même esprit anime l'un et l'autre. C'est ainsi que les qualités de l'art grec se reconnaissent dans la critique ancienne. Si l'on considère d'une part les statues antiques, de l'autre ces pièces charmantes qui les décrivent, comment ne pas être frappé du rapport qui les unit ; c'est des deux côtés le même art : l'exquise mesure, le goût parfait, l'élégance et la précision des formes, la grâce surtout, plus belle encore que la beauté elle-même. Ce que les poètes de l'Anthologie remarquent avant tout dans une œuvre d'art, ce qu'ils admirent, c'est la vie[1], c'est l'expression morale, et par là leur critique est éminemment spiritualiste. Dans une statue, la matière toute seule, si riche qu'elle soit, ne les touche pas ; elle n'est belle que transformée par le génie de l'artiste. De là tant d'observations sur la puissance

[1] C'est ce que les Grecs appelaient τὸ ζωτικόν, τὸ ἔμψυχον, τὸ ἔμπνουν (ce qui a la vie, l'âme, le souffle).

de l'art changeant en quelque sorte la nature du marbre et de l'airain, et exerçant une espèce de domination sur cette matière rigide et inerte qu'il assouplit pour la soumettre à l'expression d'une pensée. L'Anthologie tout entière est le poétique commentaire du *spirantia mollius æra* de Virgile. Tous ces élégants interprètes du beau voient dans l'imitation le fondement de l'art ; la nature naïvement observée et naïvement rendue, voilà leur doctrine.

Mais ils ont leur manière de proclamer ces vérités. Dans leur interprétation de l'œuvre d'art, tout est sentiment et image; point d'esthétique fastueuse. Sans jamais définir l'imagination, sans disserter sur l'idéal, ils nous donnent une idée des effets de l'une et de la nature de l'autre par d'ingénieux artifices. Le poète ne parle pas une fois de la nature bien imitée ; mais son imagination si habilement déçue par le mensonge de l'art est charmée. Pour traduire cette illusion à laquelle elle s'abandonne avec ravissement elle invente les tours les plus piquants. Quelle fraîcheur, quelle naïveté charmante d'impression dans tout ce qui a été dit sur la *Vache* de Myron, sur cette image qui par sa réalité vivante trompe la nature entière ! C'est le berger que le poète avertit de mener paître son troupeau plus loin, de peur d'emmener avec ses génisses la génisse de Myron ; c'est le taon qui vient darder son aiguillon contre ses flancs ; c'est le taureau qui fait l'empressé auprès d'elle ; c'est le jeune veau qui la prend pour sa mère et croyant qu'il y a du lait dans sa mamelle d'airain vient mourir à ses pieds. La vache elle-même est prise d'illusion ; elle s'adresse au passant pour qu'il avertisse son berger qu'elle a été attachée là ; elle demande qu'on l'attelle à la charrue ; elle se plaint des cailloux que le pâtre lui lance parce qu'elle reste en arrière ; elle proteste contre le mensonge de Myron qui prétend l'avoir sculptée. Il n'est pas jusqu'à l'artiste qui ne soit dupe lui-même de son œuvre.

Ce n'est pas seulement dans le mouvement et dans l'action, c'est dans le sommeil même que la vie est reproduite par l'art

avec la dernière illusion : « Ce satyre, dit Platon, Diodore l'a endormi, il ne l'a pas ciselé ; il dort[1] ! » « Malheureuse Ariadne ! s'écrie un autre ; ah ! ne l'éveillez pas ; car elle va s'élancer à la poursuite de Thésée[2]. » Ainsi toujours la même sincérité dans l'imitation remarquée et admirée par le poète. Et peut-il en être autrement, puisque cette vérité même est dans l'art comme dans la poésie le don le plus merveilleux des Grecs ?

Quant à l'imagination créatrice, comment la représenter ? Comment peindre la puissance du génie concevant les dieux dans toute leur dignité ? Par un simple mot, une seule image, mais un mot éloquent, une image sublime : « Ou bien Zeus est descendu pour te montrer ses traits, Phidias, ou bien c'est toi qui es monté au ciel pour voir le dieu[3]. » Sans doute elle est exposée en termes magnifiques dans Cicéron la théorie platonicienne de l'idéal, et jamais la pensée du grand écrivain n'a eu plus de noblesse ni sa prose plus d'éclat que dans ce passage où il représente Phidias créant son Jupiter. Mais quelles expressions abstraites égalent la grandeur de l'image du poète ? Le regard de Phidias tourné vers un modèle intérieur qui dirige son art et sa main, est-il comparable à cette intuition vive, à cette vision directe du dieu : sublime fiction, inventée pour peindre la puissance de l'imagination ! Elle plut à l'antiquité ; et on la trouve reproduite à l'envi par une foule de poètes. Tous les artistes qui ont conçu dignement la divinité l'ont contemplée elle-même. « Polyclète, celui qui seul a vu de ses yeux Junon, l'a représentée ici dans sa grandeur, telle qu'il l'a vue[4]. » Apelle aussi a vu Cypris sortant du sein des flots. Quelquefois, c'est en songe que le dieu s'est montré à l'artiste ; et la poésie du rêve transfigurant la réalité devient un nouveau symbole : « Tel que souvent dans des visites nocturnes le dieu m'est apparu en songe, tel

[1] *Anthol. de Planude*, 248. — [2] *Ibid.*, 146. — [3] *Ibid.*, 81. — [4] *Ibid.*, 216.

on le voit ici[1] ». C'est Parrhasios, c'est l'artiste lui-même qui s'exprime ainsi.

N'est-il pas intéressant de voir Platon à son tour, après avoir dans ses ouvrages épuisé toutes les ressources de sa riche imagination pour définir l'inspiration, écrire ces simples vers supérieurs à toute analyse et d'un tour si fin : « Cythérée vint sur les flots de Paphos à Cnide pour voir sa propre image. Après l'avoir bien examinée sous tous ses aspects : « Où Praxitèle a-t-il pu me voir nue[2]? », s'écria-t-elle. A cette question si piquante de la déesse, un anonyme répondit : « Praxitèle n'a pas vu ce qu'il n'est pas permis de voir ; le ciseau de l'artiste a sculpté la déesse telle qu'Arès l'aima. » Voilà le secret du génie révélé : c'est en se représentant le dieu de la guerre, le dieu terrible, vaincu par cette grâce divine, que la pensée de l'artiste était arrivée à en concevoir une digne image ; et c'est ainsi que le poète nous donne une idée de son inspiration.

Les critiques de l'Anthologie rendent hommage à l'imitation, source première de l'art, et à l'imagination, qui crée les grandes œuvres. Leur méthode est toute poétique ; aucune analyse, nulle théorie ; partout des impressions et des sentiments. Telle, du moins, elle se montre à nous à la belle époque de l'art. Chose curieuse ! Lorsque le goût s'est altéré, alors paraissent chez ces critiques des traces de doctrine et de discussions abstraites. Ils ne se contentent pas de sentir, ils analysent leurs impressions et y mêlent le raisonnement. Les froides réflexions remplacent les vives images. On disserte sur l'illusion ; on oppose la nature à l'art dans un insipide parallèle ; mais en prétendant mieux définir le tableau, on le fait moins goûter.

[1] *Anth*, appendice, n° 60. — [2] *Anth. de Planude*, 160.

CHAPITRE II

L'ART A ROME

BARBARIE DU GÉNIE ROMAIN ; APPARITION TARDIVE DES AMATEURS

I

Différence du génie de la Grèce et de celui de Rome. — Pauvreté de l'art national à Rome. — La peinture mise au service de la brigue et de la politique. — Les Romains ont recours aux artistes grecs.

Quand on passe de la Grèce à Rome, il semble qu'un monde enchanté disparaisse soudain aux regards, et qu'une poétique, une éblouissante vision s'évanouisse. En Grèce, en remontant jusqu'aux âges les plus reculés, quel magnifique développement de la poésie on entrevoit ! Déjà avant Homère, que de poètes, à la fois prêtres, musiciens, prophètes, législateurs : Amphion, Linus, Orphée, Musée, Thamyris ! Tous méritent l'appellation par laquelle Horace désigne l'un d'eux, Orphée, « le poète sacré, l'interprète des dieux ». On les voit parcourir la Grèce, une lyre à la main. Le peuple charmé se groupe autour de l'aède qui chante, et celui-ci,

dans les festins, est assis à la place d'honneur. A Rome, tout est changé : plus d'aèdes religieux et épiques, plus de chants harmonieux inspirés par la Muse, plus d'enthousiasme poétique. On arrive au milieu d'un peuple de laboureurs, de guerriers, de légistes. La cité est orageuse ; des luttes continuelles agitent le forum et le sénat. Les fondateurs de la civilisation naissante ne sont pas des poètes, comme Orphée, dans l'origine, comme plus tard encore Solon, esprits inspirés ou élégants : ce sont des politiques et des hommes d'affaires. La lyre d'or ou d'ivoire, organe des chants mélodieux, est remplacée par le glaive ou le lourd hoyau. Le nom de poète, qui désigne l'activité de l'imagination créatrice, n'est pas même connu, et ce n'est que vers le IIe siècle av. J.-C. qu'il paraît dans la langue latine ; jusque-là, on appelle les poètes des scribes. Le vieux Caton note expressément comme un titre de gloire de l'ancienne Rome ce fait que la poésie y était sans honneur.

C'est une charmante image que celle qui nous est offerte par les vers où Horace, définissant le génie de la Grèce et celui de Rome qu'il oppose l'un à l'autre, nous représente la première avide de toutes les nobles jouissances de l'esprit, éprise de ses poètes et de ses artistes, de ces hommes dont la main travaille avec une si merveilleuse habileté le marbre, l'airain et l'ivoire, suspendant ses regards et sa pensée à ces statues et à ces tableaux dont la vue est pour elle un perpétuel enchantement[1]. Ce qu'il y a de piquant, c'est que dans ce portrait tracé par un Romain, à l'admiration sincère du modèle se mêle pourtant une légère nuance d'ironie. Qu'est-ce en effet que cette Grèce artiste ? une aimable enfant qui en ses caprices se joue aux pieds de sa nourrice. Et ces nobles occupations, que sont-elles si ce n'est le doux passe-temps de l'oisiveté ? A cette imagination grecque, folle en ses ébats, le poète oppose la gravité de la raison romaine, une

[1] Hor., *Ep.*, II, 1, 93-104.

raison virile, tout occupée des intérêts sérieux de la vie et des grandes affaires. Il nous montre le jurisconsulte assis sur sa chaise devant le vestibule de la maison, aux premières lueurs du jour, et expliquant les lois à ses clients : grande et solennelle figure de magistrat qui représente assez bien le beau côté du génie romain !

Le sentiment de Virgile est le même que celui d'Horace. Tout le monde connaît ces beaux vers où, après une brillante revue de tous les héros de Rome, transporté d'un patriotique enthousiasme, il apostrophe le Romain pour l'inviter, avec de fiers accents, à abandonner aux autres peuples la gloire des arts, se réservant, comme la plus belle, celle des armes et du commandement :

« D'autres, sans doute, sauront mieux assouplir et animer l'airain et d'un marbre insensible créer de vivantes figures... Toi, Romain, souviens-toi de commander au monde. Dicter des lois aux vaincus, épargner les peuples soumis et dompter les superbes, voilà tes arts, voilà ton noble partage[1] ! »

En entendant cette hautaine et dédaigneuse revendication, on n'a pas besoin de se demander si les Romains, étrangers à la poésie, ont cultivé l'art : rien n'était plus contraire à leur génie. On vit bien, dans l'origine, l'an 450 de Rome, un personnage de race patricienne appartenant à une illustre maison, un Fabius, manier le pinceau[2]. Mais l'exemple ne fut pas suivi. Il ne semble pas en effet que ce talent de Fabius ait été vraiment estimé à Rome. « Quoi ! disait plus tard ironiquement Valère-Maxime qui traduisait la pensée de bien des Romains, quoi ! ce titre de gloire manquait à une maison illustrée par des consulats, des sacerdoces et des triomphes[3] ! » Pline avoue qu'après ce Fabius, après Pacuvius, le poète tragique, neveu d'Ennius, l'art ne se trouva

[1] Virg., *Æn.*, VI, 847-53. — [2] Il avait décoré de peintures les parois du temple de la déesse Salus. — [3] Val.-Max., VIII, 14, 6 : *nempe hoc ornamenti familiæ consulatibus et sacerdotibus et triumphis celeberrimæ deerat !*

plus dans des mains honorables. Il nous fait même traverser des siècles et arriver jusqu'à son temps pour nous présenter, non des artistes, mais quelques amateurs : un chevalier romain, Turpilius, qui peignait de la main gauche ; un ancien proconsul, Titidius Labéo, tirant vanité de petits tableaux qui étaient pour les autres un objet de ridicule et de risée. Il cite encore un certain Arellius du temps d'Auguste qui, dit-il, profanait son art par un sacrilège : toujours amoureux de quelque femme, il donnait aux déesses qu'il peignait les traits de ses maîtresses ; aussi faisait-on le compte de celles-ci dans ses tableaux. A ce nom il ajoute celui de Fabullus, le peintre officiel de Néron, artiste fleuri et boursouflé, un original, du reste, peignant peu d'heures par jour, et cela gravement ; car il ne quittait jamais la toge, même sur les échafaudages. Voilà les artistes nationaux de Rome ! Ce dernier, en particulier, maniant la brosse avec pompe et solennité, comme Buffon écrivait en manchettes et les cheveux poudrés, est bien un type d'artiste romain.

Une anecdote curieuse racontée par Pline achève de nous montrer combien la culture de l'art était, à Rome, en mince honneur. Il y avait un enfant de très illustre naissance, petit-fils d'un certain Q. Pédius, personnage honoré du consulat et du triomphe. Cet enfant avait même été désigné par le dictateur César dans son testament, pour être le cohéritier d'Auguste. Malheureusement, muet de naissance, il était impropre à tout. Qu'en faire ? un peintre. Une sorte de conseil de famille se tint à cet effet ; on demanda à Auguste son agrément, et celui-ci consentit. C'est ainsi qu'une autorisation expresse du prince fut nécessaire pour que le fils d'une illustre maison pût toucher un pinceau.

La première fois que la peinture se montre à nous, à Rome, elle joue un rôle singulier et bien indigne d'elle ; elle n'est que l'humble servante de la politique et de l'ambition. Nous voyons, en effet, plusieurs grands personnages recourir à son office pour faire valoir les services qu'ils ont rendus à la

république. L'an de Rome 490, V. M. Messala expose, le premier, sur le côté de la curie Hostilie, un tableau représentant la bataille qu'il avait gagnée en Sicile sur les Carthaginois et Hiéron ; ainsi fait L. Scipion qui déploie au Capitole une peinture où était retracée la victoire remportée par lui en Asie ; ainsi fait également L. Hostilius Mancinus qui, étant entré le premier dans Carthage, met sous les yeux du peuple un tableau où l'on voyait cette ville et les assauts qu'elle avait soutenus. L'histoire ajoute que la foule, attirée par la nouveauté du spectacle, se pressa curieusement autour de ce tableau ; que l'officieux général se tint auprès pour lui en expliquer le détail ; et que cette complaisance dont la multitude fut charmée lui valut le consulat à l'élection suivante[1]. Voilà donc la peinture au service des candidats, la peinture auxiliaire de la brigue et mêlée aux intrigues de la place publique ! Que nous sommes loin de la Grèce ! Que ce forum romain est différent de cet illustre Pécile où la bataille de Marathon représentée par un grand artiste servait, non à flatter la vanité ou à satisfaire l'ambition d'un homme, mais à enflammer le patriotisme de tout un peuple !

Le génie romain était donc rebelle à la peinture, plus encore qu'à la poésie. Car, lorsqu'avec le temps les Grecs eurent fait son éducation, il produisit de belles œuvres poétiques, quelques-unes comparables aux ouvrages de ses maîtres. Rome eut ses Lucrèce, ses Catulle, ses Virgile et ses Horace qu'elle opposa avec orgueil aux noms célèbres de la Grèce ; mais elle ne put jamais citer aucun grand artiste. Ce sont des Grecs qui, dès les âges les plus reculés, cultivèrent la peinture en Italie. Au temps de Pline, Ardée, une ville du Latium, célébrait encore la mémoire d'un vieil artiste qui, avant la fondation de Rome, avait orné de peintures le temple de Junon et qu'en reconnaissance elle avait honoré du droit de bourgeoisie. Les Romains veulent-ils décorer un temple

[1] Plin., *N. H.*, XXXV, 4, 7 ; 10, 37.

de Cérès voué par le dictateur A. Postumius à la bataille du lac Régille? Ils appellent deux artistes grecs, Démophile et Gorgase, qui exécutent, l'un, les statues du fronton, l'autre, les peintures de la cella[1]. Plus volontiers encore ils se passent du secours des Grecs, et aux plus belles statues préfèrent pendant longtemps leurs dieux d'argile, décorant le faîte des temples, images grossières que leur fabriquent des artisans indigènes ou étrusques. D'argile est le dieu très bon, très grand, le Jupiter du Capitole ; et sa face enluminée de minium attire autant la vénération à Rome que, chez les Grecs, ces divinités dans lesquelles à la perfection des formes s'allie la beauté d'un marbre que rehaussent l'ivoire et l'or. La religion n'a pas besoin, ici, d'être secondée par l'art. Rome entière, dit Plutarque, était « un temple de Mars » que les Romains paraient avec les armes des barbares, les dépouilles sanglantes et les trophées des victoires[2].

II

Le goût est longtemps inconnu à Rome. — Grossièreté des Romains et politesse des Grecs; Mummius et Attale; Salluste et Juba. — Le stoïcisme romain contribue au discrédit des arts.

Chez un peuple grossier aussi hostile à l'art, le goût était inconnu. Beaucoup de ces hommes, si majestueux sur leur chaise curule, sont des barbares. Ils sont étrangers à toutes ces jouissances délicates qui témoignent de la noblesse de notre nature. Qui ne connaît Mummius, le vainqueur de Corinthe, dont la brutale ignorance contraste d'une manière si piquante avec la politesse de ce grec, un fin connaisseur,

[1] Plin., *N. H*, XXXV, 12, 45. — [2] τέμενος Ἄρεως. Plut., *Marcell.*, 21.

Attale, roi de Pergame? C'est lui qui, dans une enchère publique, a besoin d'être averti de la valeur d'un magnifique tableau par l'énormité de la mise. Ce tableau était un *Dionysos* d'Aristide, un des premiers maîtres de la Grèce. Dans la vente du butin qui eut lieu après le sac de Corinthe, Attale en offrit 600,000 sesterces (126,000 fr.). La grandeur de cette somme confondit l'ignorance du Romain dont l'instinct grossier, étonné, finit par soupçonner dans cette œuvre quelque mystérieuse vertu. Il rompit brusquement le marché, malgré les protestations d'Attale et envoya le tableau à Rome, où Strabon le vit plus tard dans le temple de Cérès. C'était, dit celui-ci, une œuvre d'une rare beauté. Il paraît que l'historien Polybe avait assisté à la prise de Corinthe et qu'il avait été scandalisé, lui Grec, du mépris tout militaire témoigné par les Romains pour tous les ouvrages d'art. Il avait vu des tableaux jetés pêle-mêle dans la poussière; couchés dessus, des soldats jouaient aux dés. Précisément, parmi ces tableaux, il avait remarqué le *Dionysos* en question. Mummius valait-il mieux que ses soldats? Présidant à l'embarquement des œuvres d'art, dépouilles de la ville prise, qu'on allait transporter à Rome, il signifiait aux hommes de peine chargés de ce travail, qu'ils eussent à ne pas les endommager : autrement, ils les remplaceraient[1].

S'il y avait beaucoup de Mummius dans les hauts rangs de la société romaine, il y avait aussi plus d'un Attale en Grèce. Quelle différence entre les deux nations! « Les Grecs, dit Cicéron, aiment avec passion ces merveilles des arts, ces chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture et toute cette sorte de magnificence. » Et ce n'étaient pas seulement des particuliers qui avaient cet enthousiasme, c'étaient des cités entières. Chacune possédait son chef-d'œuvre dont elle était jalouse. Les Cnidiens ne veulent pas renoncer à leur *Vénus,*

[1] Plin., XXXV, 4, 8; Polyb., liv. XL, frag. 6.

œuvre de Praxitèle, malgré les efforts du roi Nicomède qui promet, en échange, de payer leur dette publique. Quelle ne fut pas la douleur des habitants de Cos lorsqu'ils furent obligés de se séparer de leur *Vénus Anadyomène,* la grande œuvre d'Apelle, qu'on venait visiter de tous les points du monde! On la voyait, ainsi que le portrait d'Antigone, du même maître, dans un temple d'Esculape, qui se dressait sur un promontoire et semblait appeler de loin les curieux et les voyageurs. Mais un jour vint où ce petit peuple, écrasé sous une énorme contribution dont l'avaient frappé les Romains, n'eut pas d'autre ressource, pour obtenir une remise de cent talents, que de renoncer à ce chef-d'œuvre qui était son orgueil, et qui, envoyé à Rome comme tant d'autres, laissa les cœurs pleins de deuil et l'île désormais solitaire.

Cet enthousiasme s'explique chez ces Grecs. Il faut entendre dans quels termes magnifiques Pline parle de la peinture en Grèce. Sa dignité était telle « qu'il fut constamment interdit de l'enseigner aux esclaves; c'étaient des hommes libres, et même des hommes de haut rang qui l'exerçaient », tandis qu'à Rome, nous l'avons vu, au dire du même Pline, elle ne se trouva plus, après Fabius, que dans des mains serviles.

Il n'y a pas de preuve plus saisissante de la défaveur qui, chez les Romains, s'attachait à l'art, même dans un siècle éclairé, qu'un simple mot échappé à l'historien Salluste. Lorsqu'il expose les causes de la corruption romaine, ne déclare-t-il pas que c'est en Asie que les Romains s'habituèrent « à se livrer à l'amour et au vin et à admirer les statues, les tableaux, les vases précieux [1] », confondant ainsi dans le même mépris, lui, un esprit distingué, les vices d'une grossière soldatesque et l'un des plus nobles dons de l'âme, celui d'aimer et d'admirer le beau? Remarquons en passant

[1] Sall , *Catil.*, XI : *(In Asia) primum insuevit exercitus populi romani amare, potare, signa, tabulas pictas, vasa cœlata mirari.*

que vers l'époque où l'historien de la guerre de Jugurtha témoignait ce superbe dédain de l'art, Juba, roi de Numidie, amateur érudit, écrivait un ouvrage sur les peintres où il retraçait leur biographie. Le contraste est piquant. Du reste, le préjugé romain qui condamnait ainsi les arts n'épargnait pas plus la poésie; et il est curieux de voir jusque sous le règne d'Auguste, alors que celle-ci produisait tant de chefs-d'œuvre, l'aristocratie romaine persister dans son altier dédain, si bien qu'Horace est encore obligé de lui demander grâce pour les beaux vers : « Ah! s'écriait le poète, ne rougissez pas de la muse habile à manier la lyre, ne rougissez pas d'Apollon le chantre divin[1] ! »

Les progrès du stoïcisme à Rome ne contribuèrent pas peu au discrédit des arts. Auxiliaire du génie national qui les proscrivait, cette âpre doctrine lança aussi contre eux ses anathèmes. Exagérée dans sa censure, elle ne craignait pas de ranger parmi les insensés ceux qui mettaient leurs délices dans les statues, les tableaux, les ouvrages ciselés, les bronzes de Corinthe. « De même que dans une maison, disaient ces sectaires, ceux à qui le soin de ces objets est confié, qui essuient, frottent, nettoient, lavent, ne tiennent pas le premier rang parmi les esclaves; ainsi, dans la société, ceux qui se livrent à des goûts de cette espèce sont descendus au dernier degré de l'esclavage. » En vain, l'amateur réclame contre une aussi outrageante condamnation : « Mais j'ai conduit de grandes guerres; j'ai eu des charges considérables et de beaux commandements ! — Tiens donc ton âme à la hauteur de ce rôle. Quoi ! te voilà en extase devant une statue de Polyclète !..... Ah ! lorsque je te vois en présence de ces œuvres, le regard immobile, l'esprit ravi, poussant des exclamations, je le déclare : tu es l'esclave de tout ce qu'il y a de plus frivole au monde..... Ce ne sont pas là des objets

[1] Hor., *de Art. poet.*, v. 406.

propres à captiver des hommes, mais des hochets destinés à amuser des enfants[1] ! »

C'est ainsi qu'un préjugé de sectaires secondait l'orgueil du vieux génie romain hostile à l'art comme à la poésie. Il faut ajouter aussi en dernier lieu que pendant longtemps l'esprit des Romains occupé des grands soucis de la politique et de la guerre n'eut ni assez de liberté ni assez de loisir pour goûter les calmes jouissances de l'art. Ce que Pline dit des hommes de son temps est vrai, à plus forte raison, de ceux des premiers âges. Il remarque qu'à Rome la multitude des devoirs et des affaires détourne la pensée de la contemplation du beau. « L'admiration de l'art, dit-il très bien, demande le loisir et un lieu profondément silencieux. » Était-ce donc au milieu des orages d'une cité en proie à tant de luttes que l'âme pouvait trouver ce calme asile ?

III

Les Romains convoitent les œuvres d'art comme objets de luxe. — Immense pillage de la Grèce. — Peu à peu le goût se développe : naissance des amateurs. — Un brocanteur à Rome, au siècle de Cicéron.

Cependant l'art est une jouissance dont l'imagination de l'homme, si rude et si inculte qu'elle soit, ne peut se passer. L'homme primitif, celui que nous révèlent les cavernes de l'âge de pierre et de bronze, le sauvage lui-même donnent aux ustensiles les plus communs et aux armes de guerre, aux marteaux, aux haches, une certaine beauté en les cou-

[1] *Ita venusta habeantur ista, non ut vincula virorum sint, sed ut oblectamenta puerorum.* Cic., *Parad.*, v. 2.

vrant d'ornements grossiers. Il arriva donc un jour où les Romains, jusque-là barbares, sentirent le besoin de ce luxe qui embellit la vie et dont ils voyaient jouir les autres nations. Or, la première parure de l'existence, n'est-ce pas l'œuvre d'art? Incapables d'en produire eux-mêmes, ils résolurent d'en demander à la conquête. On vit alors les généraux vainqueurs revenir à Rome traînant à leur suite des fourgons où s'entassaient pêle-mêle des centaines de statues et de tableaux, dépouilles de la Grèce vaincue. Les premiers qui donnèrent l'exemple de ces rapines avaient encore gardé une certaine modération, comme Marcellus à Syracuse et Fabius Maximus à Tarente. Mais bientôt les Quinctius Flamininus, les Fulvius Nobilior, les Mummius ne mirent aucune borne à leur avidité; ce fut un brigandage immense. Les Romains firent main basse sur tout dans les villes conquises. La Grèce se vit arracher avec douleur ce qu'elle avait de plus cher, les œuvres de ses grands artistes. On pilla les édifices publics et privés; on pilla les temples mêmes, que la victoire rendait profanes. On ravit d'abord à ceux-ci les trésors qu'ils renfermaient, riches offrandes de la piété des peuples et des particuliers; bientôt on vola le dieu lui-même, enlevé à la dévotion des fidèles pour être livré à la curiosité des amateurs : du sanctuaire il passa dans un musée.

Primitivement, ces objets transportés à Rome n'étaient que des monuments de la conquête. Les statues s'avançaient à la suite du triomphateur comme ces prisonniers de guerre qui marchaient, les mains enchaînées, derrière son char; suspendus aux parois des temples et des autres édifices publics, les tableaux, splendides décors, étaient destinés à en rehausser la magnificence. Si au lieu de les ravir aux vaincus, les Romains les leur laissaient, c'était par un calcul de leur politique et de leur orgueil. « Ils souffraient sans peine qu'ils en possédassent un grand nombre. Ils voulaient que sous leur empire les villes fussent magnifiques et florissantes ; et lors même qu'ils les soumettaient à des tributs et à des

impôts, ils leur abandonnaient ces jouissances, si frivoles à leurs yeux, comme un amusement et une consolation de la servitude. » On connaît le mot ironique de Fabius Maximus n'enlevant à Tarente prise aucune statue : « Laissons aux Tarentins leurs dieux irrités ! »

Avec le temps, l'instinct qui sommeille dans les âmes les plus incultes s'éveilla; le goût du luxe et de la somptuosité se changea en sentiment du beau. Les œuvres d'art qui, à l'origine, dans les palais de marbre des riches, n'avaient pas un éclat plus précieux que celui de l'or et de l'ivoire dont ces demeures resplendissaient, acquirent un prix particulier pour des yeux plus exercés et des esprits plus délicats. C'est alors qu'on vit paraître à Rome les amateurs. Peut-être faut-il voir le premier dans ce Marcellus qui, ayant pris Syracuse (212 av. J.-C.), et transporté à Rome les tableaux et les statues de cette ville, se glorifiait, même auprès de Grecs, d'avoir été l'initiateur des Romains : « Les Romains, disait-il, ne connaissaient point les merveilleux chefs-d'œuvre de la Grèce; et c'est moi qui les ai accoutumés à les estimer et à les admirer[1]. » Peut-on douter qu'après lui, les Scipion et les Paul Émile, ces esprits élégants, n'aient suivi cet exemple : le premier, qui aimait à s'entourer de Grecs instruits et se souvenait avec tant d'émotion de beaux vers d'Homère; le second qui, oubliant un instant les soucis d'un grand commandement, se mettait à visiter la Grèce en curieux et en homme de goût, contemplait l'une après l'autre toutes ses merveilles, et s'arrêtait, en particulier, à Olympie, devant le *Jupiter* de Phidias, tout ému comme s'il voyait le dieu lui-même[2]? Paul Émile demanda même aux Athéniens, en quittant leur ville, de lui donner le philosophe le plus estimé pour l'éducation de ses enfants, et un peintre pour l'embellissement de son triomphe. Celui qu'ils choisirent, Métro-

[1] Plut., *Marcell.*, 21. — [2] Tite Live, XLV, 27-8.

dore, était à la fois peintre et philosophe, très estimé dans les deux arts[1].

Ainsi, sous l'influence des idées grecques, une réaction inévitable s'était peu à peu produite. Le temps était bien loin où le vieux Caton protestait avec énergie contre l'introduction d'un luxe étranger; où, dans un amer jeu de mots, il se plaignait de l'invasion de ces statues hostiles que Syracuse prise envoyait à Rome. Mais déjà cet exemple de rigidité n'arrêtait plus l'élan des esprits vers cette beauté qui se révélait à eux. Vaincu, le vieux Romain s'écriait avec douleur qu'il n'entendait que trop de gens vanter les chefs-d'œuvre de Corinthe et d'Athènes, n'ayant que railleries pour les images d'argile des dieux romains. « Les Romains, disaient tristement les partisans des vieilles mœurs, qui, jusque-là, dans les travaux de la guerre et de l'agriculture, ignoraient les délices, perdaient la plus grande partie de leurs journées à discourir des arts et des artistes et n'étaient plus qu'un peuple d'oisifs et de babillards[2]. » Peu à peu, la hautaine ignorance d'un grossier vainqueur avait donc cédé à la politesse du vaincu.

Mais sans nous arrêter à tous ces personnages de l'aristocratie romaine que gagna le goût des arts, traversons les âges et arrivons au siècle de Cicéron. A ce moment, des amateurs distingués naissent en foule. L'enthousiasme pour les œuvres de la peinture et de la sculpture augmente de plus en plus; on en voit qui atteignent des prix très élevés. Dans une vente publique, un petit bronze est payé 120,000 sesterces (27,000 fr.). On cite dans la société le nom de ceux qui en ont acheté de semblables aussi cher et même plus cher. On convient que ce sont des objets de fantaisie et qu'on ne peut assigner de terme à leur valeur. Évidemment, il y a déjà à Rome un public de connaisseurs; il y a des ventes publiques qui rappellent nos enchères artistiques; et, comme chez

[1] Plin., *N. H.*, XXXV, 11, 40. — [2] Plut., *Marcell.*, 21.

nous, c'est le goût du jour, c'est la mode qui souvent règlent l'estimation des œuvres d'art.

Ce qui prouve le mieux combien est grande la vogue dont celles-ci jouissent, c'est l'apparition à Rome des industries qu'elles suscitent, par exemple, celles des antiquaires, des marchands de tableaux et de curiosités. L'un d'eux, Damasippe, est même mis en scène par Horace dans l'une de ses plus piquantes satires[1]. C'est un original, qui, de brocanteur, est devenu un jour, par une inspiration soudaine, philosophe. Bien connu de tous les habitués des carrefours qui l'appelaient le « favori de Mercure », il tenait à Rome le « bric à brac », recherchant le bibelot rare, avide de ce que « la statuaire avait sculpté de plus raide ou coulé de plus dur », et ne craignant pas, aux enchères publiques, de mettre, en connaisseur qu'il était, un prix excessif à la statuette du travail le plus grossier. Parmi toutes sortes d'antiquités, on trouvait chez lui le bassin d'airain « où ce fripon de Sisyphe s'était lavé les pieds », peut-être aussi ce « plat usé par les mains d'Évandre[2] ». Personne ne s'entendait mieux que lui à spéculer sur les jardins et les maisons. Pourtant, il s'était laissé ruiner par des entreprises sans doute trop aventureuses ; et c'est après de mauvaises affaires, au moment où le désespoir allait le précipiter dans le Tibre, que la main d'un charlatan philosophe l'arrête, le rattache à la vie et le transforme en stoïcien : nouvel initié, le voilà qui prêche et endoctrine Horace ! Si nous nous sommes, en passant, arrêté un instant devant ce curieux personnage, c'est que Cicéron fut en relation d'affaires avec lui. Peut-on douter, en effet, que son Damasippe ne soit le même que l'original d'Horace ? Dans les deux cas où il en parle[3], ne s'agit-il pas d'une double affaire relevant du métier exercé par celui-ci, de statues que Cicéron veut lui faire reprendre et de jardins qu'il songe à lui acheter ?

[1] Hor., *Sat.*, II, 3, 18 sqq. — [2] Hor., *Sat.*, I, 3, 90. — [3] Cic., *ad fam.*, VI, 23 ; *ad Att.*, XII, 29.

IV

Un changement complet s'est opéré dans l'esprit de l'aristocratie romaine; enthousiasme pour les œuvres d'art. — Amateurs dans l'entourage de Cicéron : Verrès, Lucullus, Hortensius, Varron.

Les Damasippe ne se montrent, évidemment, que dans le siècle qui produit les amateurs ; car c'est sur l'enthousiasme de ces derniers qu'ils spéculent. Quel changement s'est opéré à Rome, et que nous sommes loin des temps barbares ! Une telle ardeur s'est emparée des esprits qu'un censeur, Appius, se croit obligé d'intervenir pour la réprimer et de sévir contre le luxe des statues et des tableaux aussi bien que contre les autres somptuosités [1]. Caton, en plein sénat, gourmande avec amertume ces hommes qui préfèrent l'art à la patrie. Cette passion, inconnue des anciens, fait partie des convoitises des riches ; elle se joint à celle de l'opulence dans les ameublements, de la magnificence dans les villas. Chez quelques-uns elle prend même des proportions étranges; elle devient une sorte de délire. Un amateur se rencontre qui, pour satisfaire son caprice, ne craint pas de violer toutes les lois, même les plus sacrées, un amateur à main armée, forçant toute barrière, pénétrant violemment dans les maisons privées et les édifices publics, pour en arracher l'objet qu'il convoite.

Il n'y avait que Rome pour produire un Verrès; la Grèce n'avait rien vu de tel. Lieutenant de Dolabella en Asie, il prélude à ses rapines par un sacrilège hardi, en dépouillant le temple d'Apollon à Délos, et à Samos, celui de Junon;

[1] Cic., *ad fam.*, VIII, 14.

préteur en Sicile, il met au pillage l'île tout entière, cette île opulente, remplie des trésors de la peinture, de la sculpture, de la ciselure et de l'orfèvrerie. Il a pour auxiliaires de sa cupidité deux agents, deux limiers, dit Cicéron, qui vont furetant partout et lui signalant la proie à prendre. Pour s'en emparer, l'audace et la ruse, la perfidie et la violence, tous les moyens lui sont bons, jusqu'aux procédés les plus impudents. On le voit, à la fin d'un repas, dans une maison où il a été reçu avec la plus extrême courtoisie, porter la main sur la plus riche pièce d'argenterie, et, à la vue de l'hôte et des autres convives, en détacher les reliefs, qu'il s'approprie ; on le voit encore, pendant un entretien, retirer la bague d'or du doigt de celui qui l'a abordé, et la garder. Il a à Syracuse un atelier immense où pendant huit mois entiers une foule d'ouvriers, tant ceux de la province que ceux qui sont à lui, travaillent sous ses ordres, orfèvres, graveurs, ciseleurs ; il se promène parmi eux en petite tenue, vêtu de la tunique brune et du manteau grec. Outre cet atelier où l'on travaille l'or et l'ivoire, il a encore, pour la confection de riches étoffes de pourpre, une foule de fabriques établies dans les maisons les plus opulentes de l'île : il en a, en particulier, une à Ségeste, chez une femme distinguée par sa naissance et sa fortune ; il en a jusque dans l'île de Malte. Il tient enfin des commis dans toutes les villes ; c'est une vaste organisation ; la Sicile tout entière est pendant trois ans occupée des plaisirs de cet amateur. Il ne s'y fabrique pas un lit de bronze, pas un candélabre d'airain qui ne soit pour lui. Tant d'objets d'art, produit de cette industrie et de ces rapines, aiguières, vases, patères, ouvrages de toute sorte en or, en argent, en ivoire, tableaux et statues, sont embarqués sur un grand navire que le préteur a fait construire exprès par les Mamertins et expédiés à Rome où ils s'accumulent jusqu'au jour où l'heureux possesseur de tant de richesses, de retour de sa province, les distribue dans ses villas, en orne ses portiques et ses jardins. Cette passion, terreur de la Sicile, qui y a semé le deuil et

les larmes, lui procure d'exquises jouissances. Généreux et magnifique, il veut que tous aient part à ses plaisirs d'amateur; il y associe ses amis à qui il fait de riches dons; il y associe le peuple tout entier, en lui offrant, dans une brillante exposition qui a pour théâtre le forum et les comices, le spectacle de ses statues et de ses tableaux.

On peut se demander maintenant si ce spoliateur des temples et des maisons privées, cet avide collectionneur était en même temps un homme de goût, enfin, un connaisseur. D'après Cicéron, il faudrait en douter. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il était jaloux de ce dernier titre, qu'il le revendiquait pour lui seul, jetant aux autres l'épithète dédaigneuse d'ignorants. Cette suffisance irrite Cicéron; il réclame, il proteste : « Vous seul apparemment, dit-il avec ironie, êtes sensible à la beauté des vases corinthiens! Vous seul savez apprécier la composition de ce métal et la délicatesse du dessin !..... Vous, homme grossier, sans instruction, sans talent, sans étude, vous possédez ce sentiment exquis[1] ! »

Non ! il n'était pas le seul à savoir goûter les belles choses, et Cicéron avait bien le droit de condamner cette injuste prétention. Lui, en effet, était tout le premier du nombre de ces amateurs distingués, de ces « élégants », de ces « délicats », comme on les appelait, et il en voyait autour de lui parmi ses amis. Sans parler du dictateur César, pour qui Timomaque peignait sa célèbre *Médée* et son *Ajax* et que devaient bientôt suivre les Agrippa et les Pollion, n'y avait-il pas Lucullus avec lequel il avait des discussions sur l'art[2]? N'y avait-il pas Hortensius, son rival et son adversaire au barreau, mais en même temps son ami, celui qui était associé à ses glorieux travaux ; Hortensius qui achetait un tableau de Cydias, les *Argonautes*, le payait 144,000 sesterces (30,240 fr), et faisait construire exprès un corps de logis dans sa terre de Tusculum, pour y placer convenablement une œuvre de si grand

[1] Cic., *in Verr.*, IV, *passim*. — [2] Cic., *Acad.*, II, 7.

prix[1] ? N'y avait-il pas enfin Varron, critique distingué, que Pline se plaît à citer souvent en parlant de l'art et des artistes[2]. On voit qu'il reconnaît en lui un juge éclairé et un érudit ; il donne son suffrage comme celui d'un homme qui fait autorité. En critique, Varron a un sentiment personnel. Deux élèves de Phidias, Alcamène et Agoracrite, avaient concouru pour une *Aphrodite;* celle d'Alcamène a été préférée ; Varron prononce que celle de son émule est supérieure. Il loue Arcésilaos « dont les maquettes se vendaient plus cher aux artistes eux-mêmes que les ouvrages achevés des autres » ; il loue encore Pasitelès qui disait la plastique mère de la ciselure, de la statuaire et de la sculpture. Il a connu les artistes qui florissaient de son temps, Posis, auteur de natures mortes, Lala, femme artiste, excellente portraitiste. Il cite encore Sopolis et Dionysios, les plus habiles peintres du même siècle, inférieurs cependant à Lala. Amateur distingué, il possède une collection qui renferme des œuvres remarquables : une statue d'airain de la main de Mentor ; et, d'Arcésilaos, une lionne de marbre avec laquelle se jouent des amours ailés, les uns la tenant en laisse, les autres la faisant boire dans une corne, d'autres lui chaussant des brodequins, le tout d'un bloc. Enfin, on a supposé avec quelque raison que dans son célèbre livre, les *Images,* qui contenait sept cents portraits de personnages illustres rangés par groupes de sept d'après l'identité des travaux, des talents et du génie, il y avait plusieurs hebdomades de peintres.

Tel était le goût de l'art chez Varron. Il y a tout lieu de croire que l'exemple de cet ami et celui d'Hortensius, son émule, touchèrent particulièrement Cicéron et stimulèrent son zèle d'amateur, qu'encourageait encore du reste, la vue de tous ses autres voisins à Tusculum, opulents particuliers amis des arts, dont les villas groupées autour de celle du grand orateur renfermaient de riches collections.

[1] Plin., *N. H.*, XXXV, II, 40. — [2] Id., *ibid.*, 12, 45.

CHAPITRE III

CICÉRON AMATEUR ET CRITIQUE D'ART

I

Cicéron est artiste. — Il a aimé avant tout l'éloquence; mais il goûtait aussi beaucoup la peinture et la sculpture.

Cicéron est, pour l'ami des lettres latines, un perpétuel sujet d'études. Que n'a-t-on pas écrit sur lui? Que n'a-t-il pas écrit lui-même? Génie facile, esprit ouvert et curieux, son activité s'est portée vers les connaissances les plus variées, et il a embrassé, pour ainsi dire, toute la science de son temps. L'éloquence et la philosophie ont été le principal objet de sa pensée. Historien, il ne l'a pas été, quoiqu'il se fût pourtant proposé un jour d'écrire l'histoire; mais quels mémoires valent cette correspondance qui présente un tableau si vivant de l'époque où l'auteur a vécu? Tant d'ouvrages divers ont offert dans tous les temps une riche matière aux érudits et aux hommes de goût. L'écrivain a été étudié sous tous ses aspects; l'orateur politique et judiciaire, le moraliste, le critique, le poète même ont provoqué toutes sortes de travaux qui semblent avoir aujourd'hui épuisé le sujet, si fécond qu'il fût. Peut-être y a-t-il cependant encore dans

Cicéron un dernier personnage qui, moins connu et moins remarqué que les autres, est aussi bien digne d'intérêt : l'artiste.

Si, dans le sens rigoureux du mot, l'artiste est avant tout le praticien, celui qui dans les différents arts connaît tous les secrets de ce qu'on appelle le « métier » et joint à l'esprit qui conçoit la main qui exécute; qui, ayant une vision plus nette de la beauté, peut l'exprimer et la manifester au dehors; dans une acception plus large et plus générale, ce titre appartient à tout homme qui a un vif sentiment du beau. Celui qui ne se borne pas à voir la réalité dans ce qu'elle a de vulgaire, mais pénétrant la signification intime des choses sait en saisir la poésie; pour qui les formes, les couleurs et les sons ont un langage; qui, en peinture, en sculpture, en musique, sans avoir les fines perceptions réservées à ceux-là seuls qui pratiquent, a néanmoins un sens délicat, une impression juste, une âme ouverte à toutes les jouissances dont ces arts sont la source, celui-là est un artiste. C'est un don inné que l'éducation et la culture perfectionnent, un don des esprits d'élite. De même qu'on peut être poète sans faire de vers, on peut être artiste sans manier un pinceau. Il suffit d'être ému devant les œuvres de la nature et de l'art, de les comprendre et de les contempler avec délices. Cette sensibilité exquise, cette admiration passionnée pour les belles choses, nul ne les a possédées mieux que Cicéron. Rien de ce qui touche les âmes distinguées ne lui est demeuré étranger; il a aimé tout ce qui élève et ennoblit l'esprit. N'avait-il pas, dès son jeune âge, cultivé la poésie, et, à un moment donné des lettres latines, n'avait-il pas eu l'honneur d'être le grand poète de Rome, avant que Lucrèce ne lui eût ravi ce beau titre? Mais il a adoré avant tout son art, qu'il a cultivé non pas seulement au point de vue des triomphes de la tribune, si utiles au politique, mais aussi avec le désintéressement du véritable artiste, pour en jouir avec une sorte de volupté.

Toutefois, cette passion pour l'éloquence ne l'a pas rendu

indifférent aux autres arts, auxquels il s'est initié à des degrés divers. Le politique qui a été mêlé aux plus grandes affaires, le consul qui a démasqué et accablé Catilina, était ce que nous appelons un « dilettante ». La peinture, la sculpture, la musique ont charmé son esprit. C'était un collectionneur ardent, pressé de recueillir et de posséder tout ce qui pouvait flatter le goût et la curiosité, avide de tableaux presque autant que de livres, et jaloux d'orner de statues ses villas. S'il ne possédait pas et ne pouvait posséder une connaissance approfondie de l'art, il en avait la vive intelligence.

C'est sous l'aspect que nous venons d'indiquer que nous allons envisager Cicéron. Nous voulons montrer que dans la société romaine, au milieu de tant d'hommes dont le génie grossier répudiait toute politesse, il a appartenu à cette élite d'esprits distingués qui s'étaient ouverts aux arts de la Grèce, et qu'il mérita toute sa vie, et avec honneur, d'être appelé « le Grec », nom qu'une ironie romaine lui avait donné déjà à son retour des écoles d'Athènes et d'Asie. Nous verrons comment s'était faite son éducation artistique, quelles connaissances variées il avait acquises dans l'histoire et la théorie de l'art, enfin quel usage il avait su faire de ces mêmes connaissances en appliquant à l'étude de son art favori, l'éloquence, les principes des autres arts; en demandant à la peinture et à la sculpture des analogies, des comparaisons, des exemples pour rendre intéressante et lumineuse l'exposition de ses doctrines oratoires. Nous ne voulons rien exagérer, et nous ne prétendons pas attribuer à Cicéron un savoir artistique auquel il n'aspirait pas. Il est certain que le talent de la parole qu'il conquit par un travail si ardent et si obstiné fut la première et la suprême ambition de son âme; que c'est en vue de le perfectionner qu'il recueillit la plupart des autres connaissances dont il orna son esprit. C'est vers ce point unique que convergèrent toutes les forces de sa pensée. Contentons-nous de lui assigner le mérite de fin connaisseur et d'homme de goût.

II

Comment s'est faite l'éducation artistique de Cicéron. — Les artistes de son temps. — Rome est un musée. — Cicéron voit une quantité d'œuvres d'art, en Italie, dans les villas de ses amis, en Sicile, en Grèce. — Le procès de Verrès achève de former en lui le connaisseur.

Nous avons essayé de montrer précédemment comment, malgré la rudesse du génie national qui proscrivait tout art et toute poésie, les esprits, dans la haute société romaine, s'étaient peu à peu polis; comment, le sentiment du beau s'étant développé, un groupe d'amateurs s'était formé, parmi lesquels Cicéron s'est offert à nous. Mais ce titre de connaisseur que nous lui décernons, il semble que Cicéron ne l'accepte pas. N'y a-t-il pas maint endroit dans ses écrits où il proteste de son ignorance en matière d'art[1] ? Dans les Verrines, ayant à citer le nom d'un des plus grands sculpteurs de la Grèce, Polyclète, il ne daigne pas se le rappeler et se le fait dire par le scribe qui est à ses côtés. S'il nomme Praxitèle, il éprouve le besoin de s'excuser de son savoir, qu'il doit, dit-il, à l'enquête qu'a exigée de lui le procès de Verrès. Du reste, ce n'est là qu'une science frivole[2] : que sont la peinture et la sculpture, que des arts grecs ? Que les Grecs s'y plaisent, les Romains les méprisent[3]. Pour ce qui est de son sentiment personnel, il le déclare bien haut pour que nul ne

[1] Cic., *in Verr.*, IV, 43, 94 : *non tam multum in istis rebus intelligo quam multa vidi.* — [2] Id., *ibid.*, 14, 33 : *Hoc nescio quid nugatorium sciebam esse, ista intelligere.* — [3] Id., *ibid.*, 60, 134 : *Mirandum in modum Græci rebus istis, quas contemnimus, delectantur.*

s'y méprenne : « Vous attachez donc un bien grand prix à ces frivolités? lui dit-on. — Non! répond-il, je ne les apprécie ni d'après mes principes, ni pour mon usage[1]. » L'aveu est net et sans embarras. Mais gardons-nous bien de prendre Cicéron au mot : tous ces sentiments sont joués. C'est pour ménager l'ombrageuse susceptibilité de ceux qui l'écoutent qu'il simule ce dédain des arts des vaincus. C'est l'avocat qui craint de compromettre le succès de sa cause par l'étalage d'un savoir indiscret; c'est le Romain qui veut garder sa dignité. Cicéron obéit au même sentiment qui inspire Crassus lorsque celui-ci feint de mépriser la rhétorique des Grecs[2]. Il sait combien les Romains sont délicats sur ce point. Ne lui a-t-on pas reproché un jour d'avoir parlé grec dans le sénat d'une ville grecque[3]? C'est que la fierté romaine ne permettait pas aux magistrats de se servir, dans l'exercice de leurs fonctions, d'une langue étrangère; il fallait que les préteurs, même s'ils connaissaient la langue de ceux qu'ils gouvernaient, eussent recours à des interprètes. Ces délicatesses de l'orgueil national exigeaient donc du connaisseur, dans Cicéron, la plus grande discrétion, surtout en présence d'une assemblée considérable. Lisons les lettres familières; le ton est bien différent. Quelle vivacité, quel enthousiasme pour les statues et les tableaux dont il veut orner ses villas et qu'il demande à Atticus de lui envoyer de Grèce! « C'est ma passion! » s'écrie-t-il; et il s'y livre, il presse son ami de la satisfaire, se résignant très volontiers au blâme qu'il essuiera peut-être de la part des autres. C'est ainsi que les confidences intimes des lettres démentent les sentiments officiels des harangues. Mais, dira-t-on, n'arrive-t-il pas à Cicéron, même lorsqu'il n'a pas l'excuse d'un rôle public, de tenir un langage analogue à celui qu'on trouve dans les Verrines? Dans

[1] Cic., *in Verr.*, 7, 13 : *Tu ista permagno æstimas? Ego vero ad meam rationem usumque non æstimo.* — [2] Id., *de Orat.*, II, 1, 4. — [3] Id., *ibid.*, 66, 147.

un de ses traités oratoires, n'appelle-t-il pas la peinture et la sculpture « des arts peu relevés, des arts de second ordre[1] »? Cela est vrai; mais ici encore la contradiction n'est qu'apparente. Tout à l'heure, c'était le patriotisme du Romain, maintenant c'est l'orgueil de l'orateur qui s'exprime. La vérité, c'est que pour Cicéron l'éloquence reste le premier des arts, et que devant cette domination souveraine tous les autres doivent s'incliner. Mais sa place est si haute dans la pensée du grand orateur que la peinture et la sculpture peuvent encore avec honneur tenir le second rang.

Ainsi, en dépit de ses efforts pour complaire à ce préjugé romain qui repousse les arts des vaincus et ce savoir « étranger, d'au delà des mers », Cicéron reste donc un véritable connaisseur. Mais comment s'est faite son éducation artistique? c'est ce que nous avons maintenant à examiner. Il y avait à Rome de son temps des artistes qui jouissaient d'une certaine célébrité. Le genre le plus en vogue était alors le portrait[2]. Le paysage ne devait être cultivé que plus tard, sous Auguste, époque où un certain Ludius, décorateur habile, le mit à la mode en couvrant les murailles de mille scènes variées empruntées à la vie rustique. Une preuve de la faveur qui accueillait en ce moment le portrait, c'est le célèbre livre de Varron « *sur les Images* » qui contenait sept cents portraits de personnages illustres. Il y avait aussi un ouvrage d'Atticus sur cette matière. Enfin, c'est vers ce temps qu'Asinius Pollion plaça dans la bibliothèque publique qu'il ouvrit tous les bustes des écrivains célèbres parmi lesquels, par une glorieuse exception, figurait le buste de Varron encore vivant. Ce qu'il y a de piquant, c'est que le principal représentant de ce genre si fort en honneur était une femme, Lala

[1] Cic., *Brut.*, 18 : *leviorum artium studia... Qui hæc minora animadvertunt.* Quintilien appelle aussi *artes minores* la sculpture et l'architecture. *Inst. Orat.*, II, 21, 8. — [2] Plin., *N. H.*, XXXV, 2, 2.

de Cyzique[1], qui travaillait tant au pinceau que, sur l'ivoire, au poinçon. Sa spécialité était le portrait de femme; et on montrait d'elle, à Naples, un grand tableau représentant une vieille. Elle s'était peinte elle-même, au miroir. Personne n'avait la main plus prompte qu'elle; mais à cette rapidité de l'exécution elle joignait une extrême habileté. Aussi ses ouvrages se vendaient beaucoup plus cher que ceux des portraitistes les plus célèbres du temps, Sopolis et Dionysios, dont cependant les tableaux remplissaient les pinacothèques.

La sculpture comptait aussi à Rome, à cette époque, des artistes de talent : ainsi, Arcésilaos, très vanté par Varron, si habile à pétrir l'argile que ses modèles, avons-nous dit, se vendaient d'ordinaire plus cher aux artistes eux-mêmes que les ouvrages des autres; et surtout Pasitélès, cet artiste si amoureux de son art qu'il faillit en être victime. On contait, en effet, qu'un jour étant dans un port où venaient d'arriver des bêtes féroces d'Afrique et dessinant un lion qu'il regardait à travers les barreaux de sa cage, une panthère s'échappa d'une cage voisine et manqua de le dévorer. C'était un homme habile, à la fois sculpteur, statuaire, ciseleur; écrivain, il avait même composé un ouvrage en cinq livres sur les chefs-d'œuvre renommés dans le monde entier, prouvant par là que son érudition égalait sa science de praticien et qu'il maniait la plume comme le ciseau. Né sur la côte grecque de l'Italie, il avait reçu le droit de cité romaine avec les villes de cette contrée. Ces deux artistes étaient fort goûtés à Rome et leurs œuvres contribuaient à l'embellissement de la ville à côté de celles des maîtres. On voyait dans le forum de César une *Vénus Génitrix* du premier, mise en place avant d'être achevée, tant, dit Pline, on avait hâte d'en jouir; et du second, dans le temple de Métellus, un *Jupiter* d'ivoire[2].

[1] Plin., *N. H.*, XXXV, 11, 40. — [2] Voyez sur Pasitélès et Arcésilaos Plin., *N. H.*, XXXV, 12, 45; XXXVI, 5, 4.

Arcésilaos était très lié avec Lucullus qui lui faisait des commandes, sans doute aussi avec Varron, admirateur de son talent. D'autre part, ne semble-t-il pas ressortir des renseignements de Pline que ce même Varron qui est si bien au courant des procédés et des principes de Pasitélès devait le connaître autrement que par ses œuvres et son livre, lui qui, d'ailleurs, connaissait d'autres artistes du temps, par exemple Posis, un modeleur habile, célèbre par ses natures mortes. Ce n'est donc pas une conjecture téméraire de penser que Cicéron, par l'intermédiaire de ses amis, avait pu être mêlé lui-même à la société de ces artistes. Cette supposition acquiert même un certain degré de vraisemblance lorsqu'on rencontre dans Cicéron lui-même une petite anecdote où Pasitélès figure à côté d'Archias, ce poète si éloquemment défendu par le grand orateur et qui était son ami. Il s'agit d'une légende qui entourait le berceau de Roscius, l'illustre acteur. On racontait qu'une nuit la nourrice de l'enfant l'avait trouvé, pendant son sommeil, enlacé dans les nombreux replis d'un serpent. Cette merveilleuse aventure, Archias l'avait chantée en vers, dit Cicéron, et Pasitélès l'avait retracée avec le burin[1]. Ces rapports du sculpteur et du poète, ami de Cicéron, ne permettent-ils pas encore de supposer que Pasitélès appartenait, comme Archias, au monde du grand écrivain, puisqu'ils avaient d'ailleurs tous deux dans Roscius un ami commun?

Quoi qu'il en soit de cette hypothèse qui établirait des relations de société entre Cicéron et l'artiste le plus instruit de son temps, il ne résulte pas moins de ce que nous venons de dire qu'il y avait alors à Rome un certain mouvement artistique, que cette ville comptait des peintres et des sculpteurs de talent, dont les œuvres faisaient l'ornement des collections particulières comme des édifices publics. Peut-être même y avait-il des ateliers d'où sortaient des élèves ;

[1] Cic., *de Divin.*, I, 36, 79.

c'est ce que donnerait lieu de supposer un mot de Cicéron citant quelque part un élève du peintre Sopolis, un certain Gabinius[1]. Ce qu'il y a de sûr, c'est que Pasitélès avait fondé une école et qu'on voit son enseignement se transmettre d'un élève formé par lui à un autre élève que le premier forme à son tour[2]. Si maintenant on songe que depuis les temps les plus anciens Rome, à part les artistes étrangers qu'elle avait pu momentanément appeler, comme Damophile et Gorgase qu'on chargea d'orner le temple de Cérès, n'avait encore possédé que deux ou trois artistes, on sera frappé du progrès qui s'était accompli dans la culture de l'art et l'on reconnaîtra que, dans cette ville jusqu'alors si exclusivement occupée des intérêts positifs de la vie, l'apparition du goût qui apprécie le beau coïncide d'une manière remarquable avec le développement du talent qui le crée. Il y a là chez les esprits une double activité dont l'une explique l'autre et qui est due aux mêmes influences.

Toutefois, quelque habiles que fussent les artistes de ce temps, c'étaient encore moins les œuvres du jour que celles du passé qui pouvaient former de véritables connaisseurs; or, celles-là ne manquaient pas à qui voulait s'instruire. Cicéron nous dit lui-même qu'il avait vu beaucoup d'œuvres d'art. Quelles étaient donc ces œuvres? Voilà ce qu'il est intéressant de rechercher et ce que nous allons essayer de faire. Sans sortir de Rome, il avait pu déjà commencer son éducation artistique. De son temps, en effet, cette ville tout entière était une vraie pinacothèque ; les murs des édifices publics étaient couverts de tableaux. C'était la victoire, nous l'avons dit, qui avait apporté à Rome tant de trésors d'art, riches dépouilles de la Grèce et de l'Asie. Il n'y avait pas un portique, pas un

[1] Cic., *Epist., ad Att.*, IV, 16, 12. — [2] C'est ce que prouvent deux inscriptions recueillies sur des marbres antiques, l'une désignant un certain Stéphanos comme élève de Pasitélès et l'autre un certain Ménélaos comme élève de Stéphanos. *Corp. Inscr. Gr.*, nos 6166 et 6169.

temple qui ne brillât des œuvres des maîtres grecs. C'est ainsi qu'on voyait dans le temple de Cérès le *Dionysos* d'Aristide; dans le temple de la Paix, un *héros* de Timanthe, ouvrage dans lequel avait été porté au plus haut point l'art de peindre une figure héroïque; dans le temple de Vénus Génitrix, l'*Ajax* et la *Médée* de Timomaque consacrés par le dictateur César; au Capitole, un *Thésée* de Parrhasios. Mais c'étaient surtout les portiques d'Octavie, de Philippe et de Pompée qui resplendissaient de tableaux de maîtres, quelques-uns de grande dimension. Là, les promeneurs admiraient des Antiphile, des Nicias, des Polygnote même, ce vieux maître qui avait couvert de ses héroïques compositions les murs de la Lesché à Delphes. L'*Immolation de bœufs*, ce fameux tableau de Pausias, où l'artiste avait déployé un tel talent dans l'art du clair-obscur et des raccourcis, se voyait dans le dernier portique que nous avons nommé. Il y avait encore bien d'autres endroits fréquentés par les amateurs. Lorsque Cicéron voulait goûter le plaisir d'admirer de beaux tableaux, c'était, comme il nous l'apprend lui-même[1], principalement au temple de la Félicité, au monument de Catulus ou au portique de Métellus qu'il se rendait. Il serait trop long de poursuivre l'énumération de tous ces édifices qui étaient de véritables galeries de tableaux. Le forum ressemblait à un vaste musée; mais il n'offrait pas seulement une exposition permanente; à certains moments, il présentait des expositions improvisées et passagères[2]. On voyait des édiles, pour rehausser la magnificence des fêtes qu'ils donnaient, disposer partout des œuvres d'art. Comme la célébration des jeux était toujours précédée d'une procession solennelle où l'on portait en pompe les images des dieux, ils avaient soin de tenir les rues et les places par où devait passer le cortège magnifiquement ornées d'étoffes précieuses, de statues et de tableaux. On s'adressait à des amis, à des hôtes pour leur

[1] Cic., *in Verr.*, IV, 57, 126. — [2] Id., *ibid.*

emprunter ces ornements qui étaient renvoyés quelques jours après la cérémonie. Par exemple, ce Claudius qui signale son édilité en 654 par la splendeur de ses fêtes avait emprunté un *Cupidon* de Praxitèle à un riche particulier de Messine en Sicile pour tout le temps, dit Cicéron, « qu'il faisait décorer le forum en l'honneur des dieux et du peuple romain[1] ». C'était une véritable émulation parmi ces édiles qui rassemblaient ainsi de tous côtés ce qu'il y avait de plus rare pour l'offrir à la curiosité publique[2]. Verrès n'avait pas été un des derniers à leur prêter ses œuvres d'art, fruit de ses déprédations. « Je m'en souviens, j'ai vu, lui dit Cicéron, et avec moi tout le peuple romain a vu le forum et la place des Comices décorés de vos statues et de vos tableaux : ornements magnifiques à la vue, ajoute-t-il, mais lugubres pour la pensée. J'ai vu briller partout vos rapines..... » Telle fut même ce jour-là l'admiration des amateurs que Verrès put un instant se croire absous par elle de ses crimes. Mais ce qui n'était pas moindre que cet enthousiasme, c'était le deuil des députés de la Grèce et de l'Asie que le hasard avait réunis alors en grand nombre à Rome et qui, reconnaissant en maint endroit du forum les statues de leurs dieux enlevées des temples, les contemplaient avec larmes : douloureux hommage qui contrastait singulièrement avec celui des fins connaisseurs[3].

Si l'on quittait Rome, on n'était pas pour cela privé du spectacle de belles œuvres. Toutes les villas des environs possédaient en effet de riches galeries. Agrippa disait que les tableaux y étaient exilés, et il eût voulu qu'on les rappelât de cette sorte de relégation pour les réunir dans des musées publics, idée qu'il avait même exposée dans un magnifique discours, digne d'un grand citoyen[4]. Toutefois, ces villas ne

[1] Cic., *in Verr.*, IV, 3, 6. — [2] Id., *de Orat.*, III, 24. — [3] Id., *in Verr.*, I, 22, 58. — [4] Plin., XXXV, 4, 9 : *exstat ejus oratio magnifica et maximo civiam digna de tabulis omnibus signisque publicandis, quod fieri satius fuisset quam in villarum exsilia pelli.*

les dérobaient pas complètement aux hommes de goût; car elles s'ouvraient aisément à leur curiosité. On n'avait qu'à faire sa cour à quelque heureux amateur qui vous permettait d'entrer dans sa maison de Tusculum, riche en œuvres artistiques[1], et Cicéron qui donne le secret n'avait pas manqué, sans doute, d'en user. Et ce n'était pas seulement en Italie, mais partout, que de beaux monuments de la peinture et de la sculpture s'offraient aux connaisseurs. On a peine à croire ce qu'en renfermait, par l'exemple, la Sicile, si l'on en juge par les renseignements de Cicéron. Que de richesses en particulier, dans les maisons privées ! A Messine, l'opulent Héius possède une espèce d'oratoire domestique très curieux. On y voit quatre statues, toutes d'un travail exquis : un *Cupidon* en marbre de Polyclète, un *Hercule* en bronze de Myron et deux *Canéphores,* également en bronze, de Praxitèle. Ce sont, on le voit, des œuvres des premiers maîtres de la Grèce ; aussi ont-elles de la célébrité et attirent-elles une foule de curieux à qui le maître de la maison, avec la plus extrême courtoisie, laisse tous les jours un libre accès. Cicéron, tout le premier, les a admirées : « En effet elles sont faites pour charmer, je ne dis pas seulement un connaisseur tel que Verrès, dit-il ironiquement, mais de simples ignorants comme vous et moi ; car c'est ainsi qu'il nous traite[2] !..... »

Les édifices publics, surtout les temples, n'appelaient pas moins les amateurs que les maisons particulières : à Agrigente, le temple d'Hercule qui exposait au culte des connaisseurs aussi bien qu'à celui des fidèles une statue du dieu en airain « le plus exquis chef-d'œuvre que j'aie jamais vu », dit Cicéron[3] ; à Enna, le temple de Cérès où parmi beaucoup d'autres statues de cette divinité se voyait, en particulier, un bronze d'une beauté parfaite et qui au mérite de l'art joignait celui de l'antiquité[4]. Enfin, à Syracuse, sans parler du pry-

[1] Cic., *in Verr.*, IV, 57, 126. — [2] Id., *ibid.*, III, IV, 2, 3. — [3] Id., *ibid.*, IV, 47, 94. — [4] Id., *ibid.*, IV, 49, 109.

tanée où se trouvait une *Sapho*, œuvre délicieuse de Silanion, ni des temples de Jupiter, d'Esculape et de Proserpine, tous remarquables par quelque ouvrage d'un grand intérêt et d'un grand prix, le temple de Minerve dont les portes seules, brillantes d'or et d'ivoire, étaient déjà une merveille, renfermait non pas seulement des sculptures, mais des tableaux. En effet, les parois intérieures de cet édifice étaient décorées, d'une part, d'une suite de peintures qui représentaient les scènes diverses d'un combat de cavalerie où figurait le roi Agathocle ; d'autre part, de vingt-sept tableaux parmi lesquels étaient les portraits des rois et des tyrans de la Sicile. Toutes ces peintures étaient des œuvres de la plus belle exécution, comme l'atteste Cicéron, et par leur renommée attiraient une quantité d'étrangers qui venaient les visiter : c'était la grande curiosité de Syracuse[1]. Du reste, chaque fois que quelque Romain de distinction, magistrat ou simple amateur, arrivait dans une cité grecque qui s'enorgueillissait d'une œuvre de maître, on s'empressait de lui en faire les honneurs. Lorsque Cicéron se présenta comme questeur en Sicile, on n'eut rien de plus pressé que de lui faire admirer, à Ségeste, une statue de Diane d'une grande beauté[2]. Il est vraisemblable que les Rhégiens lui montrèrent avec le même empressement leur *Vénus*, les Tarentins leur *Europe enlevée par un taureau* et leur *Satyre*[3], les Crotoniates leur *Hélène* peinte par Zeuxis, ainsi que d'autres tableaux du même maître qui décoraient le temple de Junon Lacinienne. Partout étaient des mystagogues qui s'emparaient du nouveau venu et le conduisaient vers la merveille de l'endroit. Sans doute un de ces personnages n'avait pas manqué de faire remarquer aussi au nouveau questeur ces petites particularités dont le public des curieux est si naïvement avide : à Agrigente, dans le temple d'Esculape où se dressait une magnifique statue

[1] Cic., *in Verr.*, IV, 55, 122 et 123. — [2] Id., *ibid.*, IV, 34, 74. — [3] Id., *ibid.*, IV, 59, 132.

d'Apollon, le nom de Myron inscrit en petits caractères d'argent sur la cuisse du dieu ; dans le temple d'Hercule, la bouche et le menton d'airain du demi-dieu usés par les lèvres des suppliants et des adorateurs[1]. Enfin, il y avait dans le monde entier comme des pèlerinages artistiques dont la nécessité s'imposait à l'homme de goût : le pèlerinage de Thespies pour voir le *Cupidon* de Praxitèle, qui seul attirait l'étranger dans cette petite ville de Béotie dénuée de tout autre intérêt ; celui de Cnide pour visiter la *Vénus* du même maître qui s'offrait dans un petit édicule ouvert de tous les côtés afin que le regard ne perdît rien de la perfection de ce beau corps ; celui de Cos pour aller admirer la célèbre *Vénus Anadyomène* d'Apelle, qu'Auguste plus tard transporta à Rome et consacra dans le temple de César ; celui d'Éphèse où, dans le temple de Diane, se voyait l'*Alexandre portant la foudre* du même peintre ; celui de Rhodes, enfin, où se trouvait l'*Ialyse* de Protogène, tableau merveilleux entouré de légendes où le grand artiste avec un labeur obstiné avait déployé tout son talent. Cicéron, qui cite ces chefs-d'œuvre[2], ajoute qu'il serait trop long d'énumérer toutes les merveilles de l'art qui sont à visiter en Grèce et en Asie. Certainement, il les avait vues lui-même, comme il avait vu, en particulier, l'*Ialyse*, à Rhodes, suivant ce qu'il déclare quelque part. N'avait-il pas, en effet, parcouru ces deux contrées lorsque, jeune encore, il formait son talent d'orateur, faisant successivement d'assez longs séjours à Athènes et à Rhodes ? A Athènes, ce qui semble avoir surtout attiré son attention, c'était le *Dionysos*, de Praxitèle, dans le temple de Cérès qui renfermait aussi les statues de la déesse et de sa fille, le *Paralos* de Protogène, enfin la *Vache* de Myron louée par les poètes de l'antiquité tout entière. Quant à la *Vénus* d'Apelle, peut-on douter qu'il ne l'ait vue, lorsque tant d'allusions à ce tableau semées dans

[1] Cic., *in Verr.*, IV, 43, 93. — [2] Id., *Ibid.*, IV, 60, 135.

tous ses écrits prouvent qu'il obsédait pour ainsi dire sa pensée.

Un si grand nombre de chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture contemplés par un homme de goût comme Cicéron ne pouvait manquer de faire de lui un connaisseur. Il s'initia peu à peu à l'art et aux jouissances qu'il procure, soit à Rome, en se promenant sous tant de beaux portiques enrichis de statues et de tableaux, avec ses amis avides comme lui de comprendre et de goûter les arts de la Grèce, avec un Varron, en particulier, critique érudit et connaisseur compétent ; soit dans les voyages entrepris par lui aux différentes époques de sa vie. Mais ce qui, sûrement, contribua le plus à son éducation artistique, ce fut l'affaire de Verrès et l'enquête à laquelle il fut obligé de se livrer en cette occasion pour rechercher toutes les traces des déprédations de ce préteur. Il se trouva en relation avec beaucoup d'amateurs qui, dépouillés par Verrès de leurs objets les plus précieux, ne manquèrent pas de porter à celui qui devait les venger devant la justice leurs plaintes indignées. Par une contagion naturelle, leur enthousiasme gagna son âme ouverte aux impressions du beau ; avec eux, il admira dans une œuvre ces qualités qu'il loue sans cesse dans les Verrines : le beau travail, l'art exquis, les délicates ciselures ; il devint sensible aux charmes de l'airain et aux séductions du marbre. La chaleur de son indignation lorsqu'il dénonce aux juges les rapines de Verrès ne décèle-t-elle pas la vivacité de son sentiment artistique ? Et lorsque les nécessités de l'enquête le conduisirent dans les palais de Verrès pour y mettre les scellés, ce ne fut pas sans émotion que l'amateur y vit tant de trésors d'art : déjà, à l'entrée de l'impluvium, les deux statues qui ornaient les deux côtés de la porte du temple de Junon Samienne ; dans la partie retirée des appartements, le fameux *Citharistе* d'Aspendus, ville de Pamphylie, puis, des tableaux et des statues en quantité innombrable distribués partout, au pied de toutes les colonnes et dans tous les entre-

colonnements, dans les parcs, dans les jardins[1]. Nul doute qu'en voyant la splendeur de ces collections, Cicéron n'ait été pris de quelque désir de posséder, lui aussi, des œuvres de prix. Ce qui est certain, c'est que deux années après le procès de Verrès, nous le voyons ardemment occupé de la pensée d'enrichir ses propres collections et de se créer une galerie de tableaux.

III

Confidences de Cicéron sur sa passion d'amateur. — Dans tous ses écrits sa pensée se reporte sans cesse vers l'art.

C'est surtout dans ses traités oratoires que Cicéron nous révèle son goût pour l'art, par les allusions fréquentes qu'il y fait à la peinture et à la statuaire. Le quatrième discours de la seconde action contre Verrès nous fait aussi connaître l'amateur, son sens délicat, son érudition, son enthousiasme. A tous ces documents, si précieux qu'ils soient, comme on voudrait joindre quelques confidences intimes du connaisseur sur la passion qui le possède! Malheureusement, la correspondance de Cicéron qui nous dévoile sous tant d'aspects l'âme du grand écrivain est à peu près muette sur les goûts de l'artiste. Il y a toutefois quelques lettres qui nous en parlent. Elles sont relatives à des achats d'objets d'art faits par Cicéron. Elles sont toutes adressées à Atticus, à part une seule adressée à Fadius Gallus, et se rapportent à deux époques de la vie de Cicéron. Les premières sont comprises entre les années 68 et 67 avant J.-C., 38 et 39 de la vie de

[1] Cic., *in Verr.*, I, 19, 50.

Cicéron. La lettre à Gallus est de l'an 55[1]; Cicéron a 51 ans. Les dates seules sont instructives; aussi est-il intéressant de les noter. Elles nous montrent Cicéron fidèle à sa passion, malgré la diversité des circonstances. Lorsqu'il écrit les premières, il n'est pas encore jeté au milieu des intrigues et des passions des partis. Il y a douze ans qu'il a débuté dans la carrière du barreau[2], et deux ans seulement qu'il a accusé Verrès[3]. Comme il n'a rédigé qu'après la condamnation de ce préteur et dans les loisirs laissés à son talent par les affaires les discours qui composent ce qu'on appelle la seconde action, on peut supposer qu'il vient à peine de déposer la plume qui a écrit le *de Signis*. Son existence est calme; préteur urbain[4], il soutient la loi Manilia qui confie à Pompée un commandement considérable. Son ambition entrevoit déjà le consulat, mais il l'attendra encore trois ans. C'est au contraire après les rudes épreuves de la vie publique qu'il écrit la lettre à Fadius Gallus, après ce consulat si glorieux pour lui, mais suivi de tant de haines, après ces luttes ardentes contre ses ennemis et un si douloureux exil. Eh bien! tant d'orages ne semblent pas avoir troublé la sérénité de ce grand esprit. En dépit du souci des affaires, c'est toujours la même passion pour l'art : le politique n'a pas oublié les joies du *dilettante*.

Mais voyons le sujet de ces lettres. De toutes les maisons de campagne que possède Cicéron, celle qui lui est la plus chère est sa maison de Tusculum. C'est là seulement qu'il est vraiment content et qu'il oublie dans un doux repos ses peines et ses ennuis[5]; c'est là qu'il se prépare un asile pour sa vieillesse. Aussi veut-il la pourvoir de tout ce qui récrée l'esprit et les yeux, de tout ce qui peut charmer le lettré, l'érudit, l'artiste. Il lui faut donc des livres, il lui faut des statues, des tableaux, des objets d'art de toute sorte. Des

[1] Selon Orelli, la date de cette dernière lettre serait incertaine. — [2] 80 av. J.-C. — [3] 70 av. J.-C. — [4] 66 av. J.-C. — [5] Cic., *ad Att.*, 5 et 6.

livres! Atticus en a; il veut les vendre[1]; Cicéron prie, adjure son ami de les lui réserver, de le préférer à tout autre acquéreur; ah! s'il arrive à les posséder un jour, « il se croira plus riche que Crassus et se moquera de toutes les campagnes et de tous les domaines du monde ». S'il est un lieu de prédilection pour lui, c'est sa bibliothèque qu'il appelle avec une sorte de tendresse de tous les noms « son gymnase, sa palestre, son académie ». « C'est merveille que le charme de cette retraite pour moi, rien seulement que d'y penser. » Aussi veut-il l'embellir à la manière des Grecs, c'est-à-dire l'orner de toutes sortes de curiosités et d'objets d'art. Atticus, qui est en Grèce, a mission de rechercher, d'acquérir, d'expédier tout ce qu'il pourra trouver de propre à cet objet. C'est l'histoire piquante de ces envois que nous offrent les premières lettres de la correspondance avec Atticus. Cicéron est dans son rôle d'amateur passionné. Avec une curiosité avide, une joie impatiente, il sollicite, presse, attend les convois. Atticus a les pouvoirs les plus étendus pour les achats : « Ne perdez pas un moment; les statues et tous les objets d'art que vous jugeriez convenir au lieu en question, entrer dans mes goûts ou faire honneur à votre choix, envoyez-les moi, le plus tôt possible, le plus promptement possible! mais surtout de ces choses qui font bien dans un gymnase ou dans une galerie. C'est une passion chez moi : que les autres la blâment; vous devez, vous, la satisfaire[2]. » « Ne ménagez pas mon coffre », dit-il encore ailleurs. Atticus, de son côté, répond à cet empressement de son ami. Déjà des acquisitions avantageuses ont été faites en Épire : Cicéron est charmé. Voici qu'un nouvel envoi se prépare; Atticus l'annonce à Cicéron. Ce

[1] Il ne s'agit pas ici d'une bibliothèque à l'usage d'Atticus dont celui-ci voudrait se défaire, mais des livres qu'il faisait copier à ses esclaves pour les vendre ensuite. C'était une industrie très lucrative à laquelle il se livrait. Voyez *ad Att.*, I, 10. — [2] Cic., *ad Att.*, I, 8. *In eo genere sic studio efferimur, ut abs te adjuvandi, ab aliis prope reprehendendi simus.*

sont, en particulier, des statues de Mégare et des Hermès de marbre pentélique à tête de bronze. Cicéron veut qu'on y joigne des moulures pour le plafond de l'atrium et deux couvercles de puits sculptés. Les vaisseaux sont prêts pour recevoir ces objets; Lentulus a mis les siens à la disposition des deux amis. Notre amateur jouit à l'avance de ses Hermès[1]. Cependant le convoi arrive à Caiète et les statues sont débarquées; mais le malheur veut que Cicéron, retenu ce jour-là par ses affaires, ne puisse quitter Rome et satisfaire sa curiosité impatiente[2]. Une autre fois[3], c'est un Hermathena[4] qui est annoncé à Cicéron. Il est ravi; un Hermathena! « Il n'y a rien de plus convenable pour mon académie; car Mercure est l'ornement obligé de tous les gymnases et Minerve doit particulièrement distinguer le mien. » La statue arrive; quelle joie! « Votre Hermathena me charme! Cette statue fait si bien en place! C'est comme un soleil dont l'éclat illumine tout mon gymnase[5]! » Jamais amateur enthousiaste s'est-il exprimé dans un plus vif langage?

Onze ans plus tard, nous voyons encore Cicéron occupé du même soin, celui d'orner cette chère bibliothèque. Cette fois, ce n'est plus à Atticus qu'il a affaire, mais à un autre ami, à Fadius Gallus[6]. Gallus s'est aussi chargé, pour le compte de Cicéron, d'un achat d'œuvres d'art. Mais il paraît qu'il y a eu un malentendu. Cicéron avait donné ses instructions à un affranchi qui s'est mal expliqué; il en résulte qu'on a méconnu ses goûts et dépassé ses prix : de là une petite irritation d'amateur déçu qui ne manque pas de piquant, sa

[1] Cic., *ad Att.*, *Hermæ jam nunc me admodum delectant.* — [2] Envoi de 68-67. — [3] Envoi de 65-56. — [4] Un Mercure-Minerve. Les anciens représentaient Mercure par une figure carrée de tous les côtés, sans pieds et sans bras et seulement avec la tête. Quelquefois on remplaçait la tête de Mercure par celle de quelque autre dieu, comme ici par celle de Minerve. — [5] Cic., *ad Att.*, I, 1 : *Hermathena tua valde me delectat, et posita ita belle est, ut totum gymnasium* ἡλίου ἀνάθημα *esse videatur.* — [6] Cic., *ad fam.*, VII, 23.

vivacité se tempérant de courtoisie. Cicéron rend hommage au goût de Gallus, qui est fort délicat, et au zèle de son amitié. Mais qu'a-t-il acheté pour lui? des Bacchantes. Des Bacchantes! s'écrie-t-il avec une indignation comique. Elles sont charmantes, il le veut bien; mais conviennent-elles à ses goûts, à ses travaux? Toutes les statues achetées ce jour-là sont enveloppées dans le même dédain : « Vous avez dépensé, pour en avoir quatre ou cinq, plus que je ne donnerais, moi, pour tout ce qu'il y a de statues au monde », dit-il : boutade amusante qui n'a rien de sérieux. Il n'a qu'un désir, c'est que Damasippe persiste à vouloir bien les lui reprendre; il a besoin de s'en défaire au plus vite, « fût-ce même à perte ». Pourquoi donc Cicéron éprouve-t-il un si vif dépit, et que désirait l'amateur à la place de toutes ces statues? une petite galerie de tableaux. « J'ai ajouté, dit-il, quelques exhèdres nouveaux dans mon joli portique de Tusculum. Je voudrais les orner de tableaux. Car s'il est dans les arts quelque chose que j'aime, c'est la peinture[1] ! » Empressons-nous de recueillir ce mot de la bouche de Cicéron proclamant lui-même sa passion. Cet aveu franc et sincère ne vaut-il pas toutes les conjectures de la critique? C'est là l'intérêt et le charme de ces causeries familières que nous offre la correspondance; on y surprend l'homme dans toute la vérité naïve de ses sentiments.

Si nous avons insisté sur ces pages intimes des Lettres, c'est que l'amateur y revit. Maintenant, nous le connaissons. Mais il ne suffit pas de savoir qu'il aime les tableaux; s'y entend-il réellement? A-t-il quelques connaissances artistiques? Est-il en peinture et en sculpture un juge compétent et éclairé? Voilà ce que nous devons nous demander.

Ce qu'on ne peut mettre en doute, c'est que sa pensée est

[1] Cic., *ad fam.*, *Exhedria quædam mihi nova sunt instituta in porticula Tusculani. Ea volebam tabellis ornare; etenim, si quid generis istiusmodi me delectat, pictura delectat.*

toujours tournée vers cet objet. Il est plein du souvenir des artistes et de leurs œuvres. Que de fois l'auteur de tant de beaux traités oratoires ne les cite-t-il pas ? Combien de rapprochements établis entre l'éloquence d'une part, la peinture et la sculpture de l'autre ? Que d'analyses savantes ou de rapides allusions jetées en passant ! Veut-il donner une idée de deux antiques auteurs ? il rapprochera leur art encore primitif de celui de deux vieux maîtres de la sculpture ; il comparera l'*Odyssée* de Livius Andronicus à un ouvrage de Dédale et la *Guerre punique* de Névius à une statue de Myron [1]. Définit-il le talent d'Hortensius que l'inaction a affaibli ? il songe à un vieux tableau dont le temps a usé les tons et rembruni les couleurs [2]. Le magnifique bouclier que Phidias avait déposé aux pieds de sa *Minerve* et qui présentait des bas-reliefs si renommés semble avoir frappé son imagination ; il y revient souvent. S'il expose sa théorie sur la période oratoire dont la nature est d'avoir un riche et ample développement, mais que l'art, si l'on veut, permet de résoudre en une série de phrases plus courtes, à condition que celles-ci gardent leur beauté, c'est ce bouclier qui lui offre une analogie. Si l'on en détache les différentes scènes, dit-il, on détruira la beauté de l'ensemble, mais chaque morceau aura encore sa grâce. S'il veut exprimer cette idée que l'orateur, après avoir vaincu les grandes difficultés de son art, peut aisément aborder toutes les autres, c'est encore le même bouclier qui se présente à sa pensée pour donner à cette idée tout son relief : « L'orateur assez habile pour atteindre aux grands effets, et qui, comme Phidias, aura pu faire une *Minerve*, n'aura pas besoin de leçon pour les parties moins relevées de son art, pas plus que n'en eut besoin ce grand artiste pour ciseler le bouclier de la déesse [3]. » Et les souvenirs de la sculpture s'offrent à Cicéron avec une telle abondance que l'orateur de talent qui se joue des détails de son

[1] Cic., *Brut.*, 18 et 19. — [2] Id., *ibid.*, 93. — [3] Id., *de Orat.*, II, 17, 73.

art lui rappelle encore Polyclète travaillant à son *Hercule* et peu embarrassé de traiter les accessoires tels que l'hydre ou la peau du lion[1]. S'agit-il non plus de littérature, mais de politique, cette pensée de l'art suivra Cicéron au milieu du souci des affaires, des passions des partis et des irritations de la vie publique. Indigné de voir Pompée, celui qui est l'objet de sa prédilection et son œuvre, outragé par ses adversaires, il comparera le sentiment qu'il éprouve à la douleur que causerait à un grand artiste la vue d'un de ses chefs-d'œuvre profané et souillé : « C'est comme si Apelle et Protogène, dit-il, voyaient *couvrir de boue*, l'un sa *Vénus* et l'autre son *Ialyse*[2]. »

IV

Jugements divers de Cicéron sur les artistes et leurs différents styles.

Cicéron n'a touché que très légèrement à l'histoire de l'art. Il en marque par deux ou trois noms les progrès successifs : indications tout à fait sommaires, mais dont le principe est de la plus extrême justesse. C'est celui qui règle les jugements de la grande critique dans l'antiquité : la vérité dans l'imitation et l'expression de la vie. Plus l'art s'approche de la nature, plus il grandit et s'élève. En effet, les Grecs ont été aussi amoureux de la réalité que de l'idéal. Les images de leurs héros et même de leurs dieux étaient des portraits. Déjà, au berceau de l'art, Polygnote, pour représenter Laodice, une Troyenne, la figure sous les traits d'Elpinice, sœur de Cimon, qu'il fait poser à cet effet. Parrhasios veut-il peindre Hermès ? Il ne craint pas d'offrir aux Athéniens,

[1] Cic., *de Orat.*, 16, 69. — [2] Id., *ad Att.*, II, 21, 4.

comme image du dieu, son propre portrait. Alcibiade sert de modèle à Scopas pour le *Cupidon tenant la foudre*. Ce sont les traits de ce même Alcibiade que les sculpteurs, en général, copient pour leurs Hermès. Tous les peintres qui veulent faire une Aphrodite s'inspirent de la beauté de Phryné, la célèbre courtisane. La célèbre *Vénus* de Cnide, due au ciseau de Praxitèle, a aussi pour original une autre courtisane, Cratiné, aimée de l'artiste. Un jour Apelle rencontre près de la fontaine de Pyrène, où elle venait puiser de l'eau, la belle Laïs ; et, dès ce jour, elle ne cesse de poser devant lui et devant tous les peintres du temps qui viennent lui emprunter certains traits de beauté que, seule, elle possédait. C'est ainsi que les grandes œuvres des maîtres grecs, loin d'être de pures créations de l'imagination, étaient empruntées à l'observation directe de la nature. C'est ce que sait parfaitement Cicéron :

« Est-il un connaisseur, dit-il, qui ne sente que les statues de Canaque ont trop de raideur pour reproduire la nature? Celles de Calamis, avec quelque dureté, ont cependant davantage la souplesse de la vie ; celles de Myron ne s'approchent pas encore assez de la vérité, et toutefois on n'hésite pas à les appeler belles ; plus belles encore sont celles de Polyclète : à mon avis, ce sont de véritables chefs-d'œuvre[1]. »

Il y a dans cette appréciation de Cicéron un trait qui surprend ; c'est ce qu'il dit de Myron. N'était-ce donc pas une œuvre vivante que cette vache célébrée par toute l'antiquité et qui produisait une si délicieuse illusion? Comment concilier le témoignage de tant de poètes qui l'ont admirée avec celui de Cicéron signalant chez l'artiste une imitation encore imparfaite de la nature? Pline nous explique cette contradiction apparente en remarquant que dans ce beau talent subsistaient encore quelques vestiges de la « rude antiquité[2] ». Myron, en effet, succédait aux primitifs, et la *Vache*, son chef-d'œuvre, était le grand effort d'un art nouveau : de là

[1] Cic., *Brut.*, 18. — [2] Plin., *N. H.*, XXXIV, 8, 19.

l'admiration universelle qu'elle avait provoquée. Il semble qu'elle la dût surtout à ces gracieux vers, fort répandus, qui l'avaient chantée ; car « la plupart du temps on est moins recommandé par son propre génie que par celui des autres ». Il faut ajouter enfin que Cicéron juge cet artiste d'une manière générale. Or, Pline nous apprend encore que les connaisseurs trouvaient à critiquer dans ses ouvrages, et que, s'il avait « le premier varié la vérité des types, il ne s'était attaché qu'aux formes, négligeant l'expression[1] ». Cicéron est donc fort exact dans son appréciation ; et Quintilien, qui a certainement consulté d'excellentes autorités, ne parle pas autrement que lui du talent de Myron[2]. Du reste, Quintilien complète ici Cicéron en retraçant avec plus de développement les différentes phases de l'art qui, parti d'une studieuse imitation de la nature, s'élève peu à peu à la beauté idéale — beauté plus délicate chez Polyclète, plus sublime chez Phidias — pour revenir à la réalité avec Lysippe, et descendre, avec Démétrios, jusqu'au réalisme[3].

Pour ce qui est des progrès de la peinture, Cicéron résume tout d'un trait :

« Nous louons dans Zeuxis, Polygnote, Timanthe et les artistes qui n'ont employé que quatre couleurs, le dessin et la pureté des formes. Mais dans Aétion, Nicomaque, Protogène et Apelle, tout est parfait[4]. »

Ici, l'énumération est bien incomplète. On peut se demander, en particulier, pourquoi Cicéron, parlant des maîtres

[1] Plin., *N. H.*, XXXV, 8, 19 : *ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse.* — [2] En somme, les jugements de Cicéron et de Quintilien se rapportent. Cicéron dit : *Canachi signa rigidiora quam ut imitentur veritatem.... nondum Myronis satis ad veritatem adducta ;* Quintilien : *duriora Callon fecit.... minus rigida Calamis.... molliora Myron.* Le premier apprécie les anciens statuaires d'après le degré de vérité qu'ils mettent dans leurs œuvres ; le second voit surtout les progrès de la forme qui s'assouplit de plus en plus. Or, la souplesse, c'est la vie, c'est la vérité. — [3] Quint., XII, 10, 7-9. — [4] Cic., *Brut.*, 18.

qui ont excellé dans le dessin, oublie de citer le premier de tous, Parrhasios, qui, de l'avis des artistes, avait dans cette partie de l'art une science consommée[1] ; pourquoi ensuite il jette si confusément les noms, citant Zeuxis avant Polygnote, ce vieux maître à qui, par la date comme par l'élévation du talent, revient l'honneur du premier rang. On s'étonne aussi de voir Timanthe placé dans la catégorie des peintres dont le coloris était si sobre, Timanthe, le brillant auteur du *Sacrifice d'Iphigénie*. Mais Pline, de son côté, n'y met-il pas aussi Nicomaque et, ce qui pourrait surprendre encore davantage, Apelle? Il y a, sur ce point, désaccord entre Cicéron et lui. Que faut-il conclure de cette divergence, sinon que la tradition était un peu confuse à cet égard? Ces réserves faites, ce qu'il faut louer dans Cicéron, c'est la distinction même de ces deux écoles : la première, celle du savant dessin, la seconde, dans laquelle l'art perfectionné ajoute à ce premier moyen d'expression toutes les ressources de la couleur.

Sans méconnaître la grandeur de la première école, celle du dessin, Cicéron place néanmoins sans hésiter la seconde au-dessus de l'autre :

« Mettez-vous donc la peinture antique, bornée à un si petit nombre de couleurs, au-dessus de la peinture moderne, enrichie de tant de perfectionnements? Faut-il rétrograder jusqu'à l'enfance de l'art et le déshériter de ses dernières acquisitions[2]? »

Pline ne semble pas du même avis, lorsqu'après avoir énuméré tant de riches couleurs que l'industrie moderne a inventées, il se prend à admirer l'antiquité qui a su s'en passer.

Comment expliquer ce dissentiment? Il suffit pour cela de remarquer, avec la différence des temps, les diverses révolu-

[1] Du reste, Cicéron cite ailleurs Parrhasios (*Tusc.*, I, 2), et avec honneur : car dans cet endroit il personnifie en lui les grands peintres comme aus Polyclète les grands sculpteurs. — [2] Cic., *Orat.*, L, 169.

tions de l'art et du goût. Au siècle de Pline, la peinture est un art qui expire au milieu de tous les raffinements du procédé et de la couleur[1]. Une réaction inévitable se produit alors : les esprits, blasés, retournent avec délices aux anciens maîtres dont on admire la sobriété. N'est-il pas naturel que Pline, entraîné, lui aussi, par la mode, salue les maîtres du passé et vante cet art qui, avec de si faibles moyens, obtenait de si puissants effets ?

Ce qui plaît surtout dans Cicéron, c'est un goût élevé et libéral. Il peut préférer une manière, mais il comprend tous les talents, quoiqu'ils se distinguent par les qualités les plus diverses.

« Il n'y a qu'un art de la sculpture ; les Myron, les Polyclète, les Lysippe y ont excellé ; mais ils sont tous différents l'un de l'autre, et, dans cette dissemblance, vous ne voudriez pas cependant que l'un d'eux fût différent de lui-même. Il n'y a aussi qu'un art de peindre ; et pourtant combien peu se ressemblent les Zeuxis, les Aglaophon, les Apelle ; toutefois, il ne semble pas que rien manque à la perfection de chacun d'eux[2]. »

Il faut donc savoir goûter l'originalité des divers styles, et l'admiration doit être généreuse. Mais ce ne sont pas seulement les génies supérieurs qui ont droit à nos hommages. Il y a une légitime hiérarchie des talents ; chacun mérite une part d'honneur. Tout artiste ne peut pas être un Protogène ou un Apelle, un Phidias ou un Polyclète ; mais, dit Cicéron, « il y a un si grand nombre d'artistes, et chacun a, dans son genre, tant de mérite, qu'en réservant notre admiration pour les talents de premier ordre, nous devons accorder notre estime à ceux qui les suivent[3] ».

Ainsi, dans la haute impartialité de son goût, Cicéron admet les manières les plus opposées, les génies les plus contraires. S'il eût vécu parmi nous, il eût compris Ingres

[1] Vitr., VII, 5. — [2] Cic., *de Orat.*, III, 7. — [3] Id., *Orat.*, II, 5.

aussi bien que Delacroix, reconnaissant dans l'un et dans l'autre des manifestations diverses de la beauté. Mais quelles étaient ces différences qui distinguaient les artistes ? Voilà ce qu'on serait curieux de connaître. Malheureusement, les expressions de Cicéron, dans leur généralité, sont bien vagues. Il ne nous donne aucun renseignement précis sur ce point. Ce qui lui manque complètement, on le trouve indiqué dans un rhéteur de l'Empire, dans Fronton ; citons ce passage qui sert de commentaire au sien :

« Me forcerais-tu, avec un génie qui serait étranger à mon genre, de lutter contre la nature, en remontant, comme on dit, le courant ? Que dirais-tu si quelqu'un demandait que Phidias sculptât des grotesques, Canachos des statues de dieux, Calamis des turins (?), Polyclète des étrusques ? s'il voulait que Parrhasios peignît de diverses couleurs, Apelle d'une seule ; que Néalcès fît du magnifique, Nicias du sombre, Dionysios du brillant, Euphranor du licencieux ou Pausias des batailles [1] ? »

L'auteur définit chaque talent d'une manière piquante, non par ce qu'il est, mais par ce qu'il n'est pas ; il signale ce qui répugne absolument à sa nature. Évidemment, tout cela est encore bien vague ; mais c'est en vain que notre curiosité réclame des documents que l'antiquité nous refuse. Cicéron est-il plus précis lorsque, parlant des connaisseurs, il dit : « Il faut aux uns un faire brut, des touches heurtées, des teintes rembrunies et chargées ; aux autres, des effets lumineux, des tons gais, un coloris éclatant [2]. » D'après cela, si l'on consulte Fronton, Dionysios plairait davantage aux premiers et Nicias aux seconds. Mais quel est donc le goût personnel de Cicéron ? On peut l'entrevoir dans ce passage :

« Combien dans les peintures encore fraîches, le coloris n'est-il pas plus brillant, plus varié, plus fleuri que dans les

[1] *Lettres de Fronton à M. Annius Vérus, frag.* 11. — [2] Cic., *Orat.*, XI, 36.

anciennes? Et cependant, après nous avoir séduits au premier aspect, elles cessent de nous charmer, tandis que dans les vieux tableaux nous sommes captivés par l'attrait même des tons que le temps a rembrunis[1]. »

Il n'y a qu'un sérieux connaisseur pour tenir ce langage. Quelle n'est pas, en effet, la séduction d'une coloration éclatante pour tous ceux qui n'ont pas un vrai sentiment de l'art? N'est-ce pas sur les tons un peu criards que le vulgaire fixe ses yeux avec le plus de complaisance? Mais préférer les tons sourds qu'une peinture doit aux années, aimer ce que nous appelons « la patine du temps », n'est-ce pas là l'indice d'un goût curieux? Seuls, les vrais artistes sont sensibles à ces délicatesses. C'était sans doute pour suppléer en quelque sorte à cet effet des années qu'Apelle avait inventé ce vernis qu'il appliquait sur ses tableaux lorsqu'ils étaient achevés. N'est-ce pas un honneur pour le goût de Cicéron de se rencontrer avec celui d'un si grand artiste?

V

Les deux chefs-d'œuvre de la peinture pour Cicéron sont la *Vénus Anadyomène* d'Apelle et l'*Ialyse* de Protogène. — Délicatesse de son goût : remarque fine sur le *Vulcain* d'Alcamène et *le sacrifice d'Iphigénie* de Timanthe.

Il serait intéressant de savoir quel était le maître que Cicéron préférait. Il ne le dit pas lui-même; mais n'est-il pas

[1] Cic., *de Orat.*, III, 25. On peut rapprocher un passage de Quintilien où, parlant des vieux mots, il dit que, employés discrètement, ils ont la même saveur que le ton des vieux tableaux : *aspergunt illam, quæ etiam in picturis est gratissima, vetustatis inimitabilem arti auctoritatem.* Quint., VIII, 3, 25.

permis de le deviner? N'est-ce pas, en sculpture, Phidias, dont toute statue, à ses yeux, est comme une révélation de la beauté, qui n'a qu'à se montrer pour être soudain reconnue et s'imposer à l'admiration d'une manière souveraine[1]; et, en peinture, ne serait-ce pas ce même Apelle, dont le nom revient si souvent dans ses écrits, peintre savant dont le génie devait plaire au sien par une secrète sympathie? Tous deux, maîtres consommés, avaient pratiqué leur art avec éclat; tous deux en avaient exposé la théorie. C'était, des deux côtés, la même passion, l'un et l'autre ne laissant pas passer un seul jour sans exercer leur talent, Cicéron, par la déclamation, Apelle, par le dessin; c'était le même esprit inventif : l'orateur et le peintre s'étaient créé eux-mêmes leurs ressources et leurs procédés, le premier, cette phrase savante, si industrieusement construite et polie par lui, le second, ses couleurs et ses vernis. Quoi qu'il en soit, la *Vénus Anadyomène* d'Apelle est pour Cicéron le premier des chefs-d'œuvre; elle semble toujours présente à son esprit. Dans un entretien philosophique comme dans la causerie familière d'une lettre, qu'il parle de religion, ou d'art, ou de politique, c'est elle, toujours elle, qu'il cite[2]. Qu'on voudrait donc voir cette figure qui charmait son imagination! Toute la Grèce, ravie, s'était inclinée devant cette œuvre divine; c'était comme une apparition de la beauté elle-même.

Est-il étonnant que Cicéron ne pût y dérober sa pensée? Et ce n'était pas seulement vers cette *Vénus* que revolait sans cesse son esprit. Il y en avait une autre que le même maître avait entrepris de peindre pour ses compatriotes, les habitants de l'île de Cos, et que « la mort jalouse » l'empêcha d'achever. En quel état le peintre avait-il laissé cette œuvre imparfaite? Pline ne le dit pas; Cicéron le sait, et il a, sur ce point,

[1] Cic., *Brut.*, 64 : *ut Phidiæ signum simul adspectum et probatum.* — [2] Cic., *Orat.*, II, 5; *de Nat. deor.*, I, 27; *de Off.*, III, 2, 10; *ad fam.*, I, 9, 15; *ad Att.*, II, 21, 4; *de Divin.*, I, 13, 23.

un renseignement précis. Le corps était seulement ébauché; il n'y avait de terminés que la tête et le haut du buste; mais c'étaient deux morceaux d'un fini admirable[1]. Telle en était même l'excellence qu'aucun artiste n'osa reprendre cette ébauche, et, d'après l'esquisse du maître, achever son œuvre. Car, dit très bien Cicéron, « la beauté de la tête ôtait tout espoir d'atteindre, dans le reste du corps, à la même perfection[2] ». Il n'est pas surprenant de voir notre amateur instruit de l'état de l'ébauche laissée par Apelle. Tout ce qui était sorti de la main de cet artiste était d'un prix infini pour les anciens. Rappelons-nous seulement les belles réflexions que ces morceaux inachevés des maîtres inspirent à Pline : « Ce qui est curieux et digne de remarque, c'est qu'on admire moins les productions terminées des artistes que leurs dernières œuvres, celles qu'ils ont laissées inachevées, comme la *Vénus* d'Apelle. En effet, on y considère l'esquisse laissée et la pensée même de l'artiste; la douleur recommande encore la beauté du travail, et on regrette la main arrêtée par la mort dans l'exécution d'une telle œuvre[3]. »

Un autre chef-d'œuvre ne se séparait pas dans la pensée de Cicéron de la *Vénus* d'Apelle, c'était l'*Ialyse* de Protogène, tableau qui représentait un chasseur avec son chien. Il les cite volontiers ensemble.

Telles étaient donc en peinture, aux yeux de Cicéron, les deux œuvres maîtresses. En sculpture, celles qui, pour lui, surpassaient toutes les autres étaient le *Jupiter* de Phidias et le *Doryphore* de Polyclète. Nous ne voulons insister ni sur le *Jupiter,* merveille de l'art tant de fois célébrée que tout le monde la connaît, ni sur le *Doryphore,* cette statue si parfaite

[1] Cic., *ad fam.*, I, 9, 15 : *Veneris caput et summa pectoris politissima arte perfecit, reliquam partem corporis inchoatam reliquit.* — [2] Id., *de Off.*, III, 2, 10. — [3] Plin., *N. H.*, XXXV, 11, 40..... *in iis lineamenta reliqua ipsæque cogitationes artificum spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est manus cum id ageret exstinctæ.*

pour la correction des formes et la justesse des proportions, qu'elle était appelée par les artistes « le canon », c'est-à-dire la règle et la loi, et que Lysippe, en particulier, comme nous l'apprend Cicéron, se déclarait, pour ainsi dire, son disciple[1].

Certes, Cicéron était bien digne d'admirer ces chefs-d'œuvre; il savait les comprendre : il avait appris à « voir ». « Voir », en effet, est la grande science pour l'artiste qui étudie l'œuvre de la nature et pour l'amateur qui contemple celle de l'artiste. Cicéron n'ignorait pas qu'il y a une éducation de l'œil pour le peintre, comme pour le musicien une éducation de l'oreille; il savait que, par l'exercice et la culture, ces deux sens arrivent à des perceptions très délicates. « Combien de nuances nous ne pouvons saisir dans le chant et dont s'aperçoivent ceux qui sont exercés dans la musique, puisqu'aux premiers sons de la flûte ils vous diront si on joue *Antiope* ou *Andromaque,* tandis que nous ne le soupçonnons même pas! » Il ajoute : « Combien de finesses les peintres ne voient-ils pas dans les ombres et le modelé, finesses qui nous échappent[2]! » Sans posséder cette délicatesse d'organe, privilège du seul artiste, Cicéron avait cependant la sensibilité de goût d'un fin connaisseur. « Nous aussi, s'écrie-t-il quelque part, nous avons des yeux érudits[3]! »

Capable d'analyser savamment une belle œuvre et de la décrire avec goût, Cicéron trouvait dans les Verrines une occasion d'exercer son talent. Il n'en a pas usé : l'affaire était trop grave pour que l'amateur, malgré une secrète envie qui se devine, pût se jouer en d'agréables digressions sur l'art, comme plus tard, le lettré, plaidant pour un poète, devait se complaire dans le brillant panégyrique des lettres.

[1] Cic., *Brut.*, 86. — [2] Cic., *Acad.*, II, 7. *Quam multa vident pictores in umbris et in eminentia quæ nos non videmus!* — [3] *Nos quoque oculos eruditos habemus.* Cic., *Parad.*, V; cf. τεχνικὰ ὄμματα. Elien, *V. H.*, XIV, 47.

Les descriptions d'œuvres d'art, récréation d'un esprit qui a d'élégants loisirs, s'associaient mal à l'effort d'un âpre réquisitoire : aussi l'accusateur de Verrès en est-il très sobre : il s'en tient la plupart du temps à quelque expression générale, comme « magnifique peinture », « statue d'un beau travail », « œuvre d'une perfection achevée », etc., expression qui, dans sa brièveté pour ainsi dire officielle, emprunte tout son prix à la chaleur d'un sentiment vrai, et dont la simplicité est relevée par l'accent d'une admiration émue. On aimerait pourtant à entendre l'orateur parler de ces belles statues de Cérès et de Proserpine qui ornaient le temple des deux déesses à Enna, lui si habile à décrire le ravissant paysage dans lequel s'encadrait le temple lui-même, ces riantes campagnes, ces lacs limpides, ces bois sacrés. Mais la crainte d'importuner les juges et de sortir du ton qui convient au barreau arrête l'orateur [1], et le critique s'efface. Il n'y a donc que de rapides croquis et quelques esquisses légères parmi lesquelles on peut détacher ce portrait de la Diane de Ségeste :

« C'était une statue d'une grandeur colossale. La déesse s'offrait, vêtue d'une longue robe. Malgré ces vastes proportions, on reconnaissait l'âge et le maintien d'une vierge ; à l'épaule était pendu un carquois ; des deux mains, la gauche tenait l'arc, la droite présentait une torche allumée [2]. »

Tout cela est bien vu : la grande allure de la déesse, son expression, son geste, sont indiqués en deux ou trois traits, choisis avec goût. Cicéron n'aperçoit pas seulement dans une œuvre ce qu'y découvre le vulgaire ; son regard sait démêler une beauté cachée. C'est ainsi qu'en fin connaisseur il remarque cette particularité dans le *Vulcain* d'Alcamène que l'artiste a su faire deviner chez le dieu, représenté vêtu et debout, une légère claudication, tout en déguisant ce que ce

[1] Cic., *in Verr.*, IV, 49, 109 : *non obtundam diutius aures vestras : jamdudum vereor ne oratio mea aliena ab judiciorum ratione et quotidiana dicendi consuetudine esse videatur.* — [2] Id., *ibid.*, 34, 74.

défaut pourrait avoir de disgracieux[1] : admirable tempérament, grâce auquel Alcamène avait pu concilier les données de la tradition et les lois de son art ! Car, d'une part, le type du Vulcain boîteux d'Homère s'imposait impérieusement à l'imagination poétique, et, de l'autre, une difformité physique offerte aux yeux était interdite aux artistes anciens, qui devaient respecter la dignité du corps de l'homme.

Ailleurs, Cicéron surprend un artifice ingénieux de peintre. Il y avait un célèbre tableau de Timanthe représentant le sacrifice d'Iphigénie. On y voyait figurer Calchas, Ulysse, Ménélas et, en premier lieu, Agamemnon. L'expression générale de tous ces personnages était la tristesse, reproduite avec une parfaite vérité. Ce qui était non moins admirable, et c'est là ce que remarque Cicéron, c'était l'art avec lequel l'artiste avait su varier les degrés et les nuances d'un même sentiment : tristesse grave dans Calchas, morne dans Ulysse, douloureuse dans Ménélas. Mais pourquoi cette tête voilée d'Agamemnon ? parce que le peintre, répond Cicéron, ayant épuisé toutes les ressources de son art pour exprimer la douleur des autres, et ne sachant plus comment représenter celle d'un père, l'avait dérobée aux yeux[2]. Il laissait à l'imagination le soin de concevoir ce que son pinceau était impuissant à rendre. L'explication était ingénieuse ; elle fut adoptée. Quintilien et Valère Maxime la reproduisent ; Pline l'accueille à son tour[3]. On peut se demander si elle ne prête pas à l'artiste une intention qu'il n'a pas eue. En effet, Euripide qui, dans son *Iphigénie,* retrace la même scène, nous montre Agamemnon se voilant les yeux « pour dérober ses larmes[4] ». Chez lui, ce geste n'est donc qu'un simple mouvement de la nature. La peinture, en Grèce, s'inspirant souvent du théâtre,

[1] Cic., *de Nat. D.*, I, 30, 83. — [2] Cic., *Orat.*, 22, 74 : *obvolvendum caput Agamemnonis esse, quoniam summum illum luctum penicillo non posset imitari.* — [3] Quint., *Inst. Orat.*, II, 13, 12 ; Val. Max., VIII, 11 ; Plin., XXXV, 39, 12. — [4] Eurip., *Iph.*, v, 1549-50.

ne peut-on pas croire que l'artiste avait emprunté ce détail au poète qui, du reste, l'avait lui-même emprunté à Homère[1] ? Celui-ci, en effet, montrant Priam entouré de tous les siens en deuil, voile aussi la tête du vieillard. Il y a avait dans l'art grec de telles traditions. Quand un geste heureux était trouvé, il était comme consacré, et tous les artistes l'adoptaient, préférant à l'originalité l'imitation naïve de la nature. Toutefois, rien n'empêche de penser qu'un artiste ingénieux avait donné une signification neuve à un détail depuis longtemps usité. Cette supposition ne manque même pas de vraisemblance, quand il s'agit de Timanthe. Pline ne nous dit-il pas que c'était un peintre d'esprit[2] ; que, dans les œuvres de ce maître, la peinture laissait plus à deviner qu'elle n'exprimait ; que, si l'art y était parfait, l'esprit allait encore au delà de l'art ? Et, pour donner une idée de l'ingéniosité de cet artiste, il cite de lui, en particulier, un *Cyclope dormant*, tableau dans lequel le peintre, pour faire sentir la taille du géant, avait représenté des satyres qui en mesuraient le pouce avec un thyrse. Il est donc à croire que Cicéron ne lui prêtait pas, dans l'interprétation du *Sacrifice d'Iphigénie*, une intention étrangère à sa pensée.

VI

Vues de Cicéron sur l'art. — Sa théorie de l'idéal empruntée à Platon. — Part du réel dans les créations de l'artiste : anecdocte sur l'*Hélène* de Zeuxis.

Cicéron, qui appréciait avec tant de goût les œuvres de l'art, ne comprenait pas moins bien l'art lui-même. Il en

[1] Hom., *Il.*, XXIV, 162-3. — [2] Plin., XXXV, 10, 36 : *Timanthi vel plurimum adfuit ingenii.... In unius hujus operibus intelligitur plus semper quam pingitur ; et quum ars summa sit, ingenium tamen ultra artem est.*

connaît l'essence et les principes les plus élevés ; il sait ce que l'artiste doit avant tout exprimer, et comment il procède dans ses créations. De nos jours, on a beaucoup traité ces questions d'esthétique à propos des diverses écoles que l'art a vues naître. Le principe de chacune d'elles a été l'objet de discussions qui ont rendu populaires bien des idées sur les rapports de l'idéal et du réel, sur la nature et le but de l'imitation. C'est à l'antiquité qu'il faut remonter pour trouver le premier et beau développement de ces grandes notions d'esthétique ; et c'est Cicéron qui, d'après Platon, nous a donné de la théorie de l'idéal l'exposition la plus brillante. Il est de notre sujet de citer ici le passage si connu où il la présente :

« J'établis ce principe : en aucun genre, il n'y a une œuvre si belle que ne surpasse encore en beauté cet idéal dont elle n'est qu'une sorte de portrait et d'image, idéal que ni l'œil, ni l'oreille, ni aucun sens ne peut saisir, que la pensée et l'intelligence atteignent seules. Rien de plus beau en leur genre que les statues de Phidias, et pourtant nous concevons encore une beauté supérieure. Et assurément, quand ce grand sculpteur représentait Jupiter ou Minerve, il n'y avait personne qui posât devant lui ; mais, dans son intelligence, il voyait un type excellent de beauté, et ce modèle sur lequel il fixait ses regards dirigeait sa main et son génie[1]. »

Selon la doctrine des anciens, aucun individu dans la nature n'offre à l'artiste l'image complète de la beauté. Il n'y a point d'original si parfait qu'il puisse le copier avec exactitude. Comment invente-t-il donc ces figures qu'il présente à notre admiration? En recueillant dans divers modèles les traits épars de la beauté pour en composer un tout. C'est

[1] Cic., *Orat.*, II, 7. Il faut lire dans le *Banquet* l'éloquent passage où Platon expose cette belle doctrine. Voyez encore l'*Eutyphron*, où l'on retrouve presque les expressions de Cicéron : εἰς ἐκείνην (τὴν ἰδέαν) ἀποβλέπων καὶ χρώμενος αὐτῇ παραδείγματι, κ. τ. λ.

dans ce travail que réside la puissance du génie. La nature ne lui donne que les fragments dispersés de la statue; c'est lui qui les recueille, lui qui crée la statue elle-même. De modèles nécessairement imparfaits, il tire, par la vertu puissante de son art, une image de la perfection.

Cette belle théorie a le privilège de charmer l'imagination, et elle contient de sublimes vérités. Mais on ne peut nier que, mal comprise et exagérée, elle n'ait ses dangers. Lucien trace quelque part le portrait d'une belle femme en empruntant à tous les grands artistes, peintres et sculpteurs, les différents traits de sa figure[1]. C'est ainsi qu'il demande la tête à la *Vénus* de Cnide, œuvre de Praxitèle, les joues à la *Vénus des Jardins*, production d'Alcamène, le contour du visage et le nez à la *Minerve* de Phidias, le vêtement à la *Sosandra* de Calamis, etc. Ainsi composé, ce portrait peut être agréable à l'imagination dont il est une œuvre ingénieuse ; mais cette manière de créer une figure, est-elle donc un procédé admissible pour l'artiste? Certes, en le suivant, celui-ci arriverait bien vite à une image analogue au monstre spirituellement inventé par Horace pour donner une idée de créations fantastiques, et qui n'est qu'un bizarre assortiment de membres disparates.

Essayons de nous représenter le véritable procédé de l'artiste consultant et imitant la nature, mais avec la liberté de l'inspiration. Selon la belle remarque de Buffon, le poète (et l'artiste est poète) crée comme la nature, qui, dit le critique naturaliste, « ébauche par un acte unique la forme primitive de tout être vivant, puis la développe et la perfectionne par un mouvement continu »... C'est ainsi, ajoute-t-il, que chacun de ses ouvrages est un tout[2]. Oui, émule de la nature, l'imagination artistique conçoit, par un acte soudain et instantané, une idée première, germe de l'œuvre future, et qui la contient déjà tout entière. Ce germe se développe peu à

[1] Lucien, *Imagg.*, 6. — [2] Buffon, *Discours sur le style.*

peu par des accroissements successifs. C'est la nature qui a été le modèle de l'artiste dans sa conception première : c'est encore la nature qui lui fournit les éléments de son œuvre. Mais ces éléments, il les ordonne, il les dispose suivant une loi supérieure, qui est celle de sa raison et de sa pensée. Il copie dans son intelligence une sublime image. Nous voici revenus à la théorie que Cicéron expose dans un si magnifique langage. Seulement, cette image n'est pas, comme le veut Platon, dérivée d'un exemplaire éternel de beauté, d'un type idéal; elle s'est reflétée, en présence de la nature, dans l'imagination de l'artiste, comme dans un magique miroir.

C'est en suivant une marche semblable que le célèbre Zeuxis créa cette Hélène qu'il peignit pour la ville de Crotone. Cicéron nous raconte comment il procéda en cette occasion[1]. Les détails de cette histoire sont trop piquants et trop instructifs pour que nous ne les rapportions pas ici en laissant parler Cicéron. Il ramènera ainsi lui-même la théorie de Platon, qu'il a exposée tout à l'heure, aux proportions de la vérité dont elle est la poétique image.

« Crotone était la cité la plus opulente de l'Italie méridionale. La renommée de son luxe et de sa richesse s'étendait au loin. Les Crotoniates avaient élevé un temple à Junon, divinité qu'ils honoraient d'un culte spécial. Voulant le décorer de peintures, ils s'adressèrent à Zeuxis d'Héraclée, le maître le plus célèbre de l'époque, et le firent venir en le décidant par des offres magnifiques. L'artiste peignit un grand nombre de tableaux dont une partie se voit encore aujourd'hui, protégés qu'ils sont par la sainteté du lieu. Puis, désireux de retracer le type le plus accompli de la beauté féminine, il proposa aux Crotoniates de leur peindre une *Hélène*. Ceux-ci sachant que, de tous les artistes du temps, Zeuxis était le peintre le plus gracieux de la femme, accueillirent cette idée avec empres-

[1] Cic., *de Inv.*, II, 1.

sement. Ils comprirent que, si, dans un genre où ce peintre était maître, il déployait toutes les ressources de son talent, il laisserait à leur temple un chef-d'œuvre. »

« Ils ne se trompaient pas. Sur-le-champ l'artiste leur demanda s'ils avaient de belles vierges. Sans répondre, ceux-ci le conduisirent à la palestre où s'exerçaient des adolescents d'une remarquable beauté. En effet, à cette époque, les Crotoniates l'emportaient sur tous les autres peuples par cette qualité, et, vainqueurs dans les combats gymniques, ils rapportaient chez eux la gloire la plus enviée. On montre ces jeunes hommes à l'artiste qui reste émerveillé devant la perfection de ces beaux corps. Ces jeunes gens, lui dit-on, ont des sœurs, et, d'après eux, vous pouvez aisément juger de la beauté de ces dernières. — Eh bien! répliqua le peintre, donnez-moi les plus belles de ces jeunes filles, pendant que je vais travailler à ce que je vous ai promis. Je veux, du modèle vivant, transporter la vérité dans une muette image. »

« Aussitôt, les Crotoniates délibèrent sur cette demande et rendent un décret public qui permet aux vierges de paraître devant le peintre; on laisse celui-ci choisir celle qu'il voudrait. Il en désigna cinq dont les noms ont été transmis à la postérité par de nombreux poètes, parce que leur beauté avait eu pour consécration le suffrage d'un artiste, le juge le plus compétent en cette matière. »

« Zeuxis », ajoute Cicéron, « ne crut pas pouvoir trouver dans un seul corps tous les traits de beauté qu'il désirait, la nature n'offrant la perfection absolue dans aucun de ses ouvrages. Il semble que sa libéralité dût être épuisée pour les autres si elle accordait tout à un seul; elle répartit ses dons entre tous, en compensant les avantages par quelque imperfection. »

Nous avons tenu à citer en entier ce récit de Cicéron parce qu'il nous introduit dans la vie antique. Nous y voyons de quelle considération un peuple tout entier entoure un grand

artiste, et comment, devant lui, devant l'autorité qu'il exerce au nom de l'art, s'abaissent toutes les barrières, même les plus sacrées, celles du gynécée; nous y voyons quel hommage est rendu à la beauté du corps de l'homme par cette race artiste. Mais nous y apprenons aussi, et c'est ce qui nous intéresse particulièrement, comment en cette circonstance procéda le talent du peintre. Il choisit, il est vrai, plusieurs modèles pour les consulter; mais, n'en doutons pas, son imagination avait tout d'abord conçu une première idée, et c'est d'après cette idée que s'ordonnaient, dans l'image tracée par son pinceau, tous les traits empruntés à différents originaux. Il ne s'agit donc pas ici de je ne sais quel type abstrait obtenu par une combinaison tout artificielle d'éléments disparates. L'artiste nous révèle lui-même son dessein : il veut que, « du modèle vivant, la vérité soit transportée dans une muette image [1] ».

En effet, le « modèle vivant », voilà ce qui occupa la première place dans les études et les travaux des peintres de l'antiquité; leur principal souci était, nous l'avons déjà dit, d'imiter avec vérité. Et quand le peintre Eupompe disait au sculpteur Lysippe : « Le premier maître, c'est la nature », il n'exprimait pas une théorie particulière, mais la doctrine de tous les artistes.

C'est ce que savait parfaitement Cicéron, et cette seule expression technique, « le modèle vivant », dont il se sert, prouve qu'il avait recueilli, pour ainsi dire, dans l'École les détails qu'il nous donne sur Zeuxis. Nous avons vu, par ce qui précède, qu'il avait un sentiment juste de l'art, de la part de réel et d'idéal qui doit entrer dans ses œuvres. Si, au lieu de consulter plusieurs objets, l'artiste s'en tient à un seul, c'est toujours le même procédé : il dégage de ce seul objet tous les traits caractéristiques pour en composer une image qui réponde à celle qui s'est imprimée dans sa pensée. Ce que

[1] *Ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur.*

Cicéron dit excellemment à propos de l'art du débit s'applique à l'art en général :

« Sans doute la vérité l'emporte en toute chose sur l'imitation, et si la nature suffisait pour nous former à l'action, l'art deviendrait inutile. Mais, comme les mouvements de l'âme, que l'action surtout doit exprimer et produire au dehors, sont souvent confus et obscurs, il faut savoir les dégager des ténèbres qui les environnent et s'attacher aux traits saillants qui les manifestent[1]. »

On ne saurait rien dire de plus juste et de plus précis. C'est en passant que Cicéron jette cette réflexion ; mais ces deux ou trois lignes contiennent toute une théorie qu'il ne serait pas difficile de dégager, si on voulait, en les commentant, développer une pensée que l'auteur ne prétend ici qu'indiquer. N'est-ce pas, en effet, dans la recherche du trait essentiel que résident tout l'effort et toute la vertu de l'art ? Ne s'agit-il pas pour lui de démêler ce qui est confus dans la réalité et d'en dissiper en quelque sorte les ombres, pour nous servir des expressions mêmes de Cicéron, afin d'en faire jaillir la lumière, c'est-à-dire la poésie ? C'est en cela que consiste ce que nous appelons aujourd'hui « l'interprétation ». C'est grâce à ce travail de l'imagination que la nature nous apparait dans les œuvres de l'art avec un charme nouveau, et que l'artiste s'y montre fort, moins encore de ce qu'il lui emprunte que de ce qu'il lui prête de son âme et de sa pensée.

Tel est l'art lui-même. Quant à son but, il est élevé : l'art s'adresse à la raison et non aux sens. Discutant cette doctrine qui place le souverain bien dans la volupté, Cicéron proteste au nom de la dignité de notre nature : « Ah ! s'écrie-t-il éloquemment, nous sommes nés pour de plus hautes, pour de plus nobles jouissances ! » Et il atteste les

[1] Cic., *de Orat.*, III, 57, 215 : *quia animi permotio... perturbata sæpe ita est, ut obscuretur ac pœne obruatur, discutienda sunt ea, quæ obscurant, et ea, quæ sunt eminentia et prompta, sumenda.*

facultés de l'homme, ses sens même ; il atteste la poésie et enfin l'art : « Croyez-vous, dit-il, que les Phidias, les Polyclète et les Zeuxis aient eu en vue de flatter des passions grossières ? » Non ! le principe de l'art s'accorde avec celui de la morale ; telle est la pensée qui ressort des propres expressions de Cicéron [1].

Qu'on n'exagère pas, toutefois, la portée de notre observation. Nous ne prétendons nullement que l'art dépende de la morale. L'art ne relève que de lui-même. Mais il n'en est pas moins vrai que l'impression du beau, déjà morale par elle-même, est encore exaltée, lorsqu'à la séduction de la forme se joint la noblesse du sentiment exprimé. Ce que nous avons voulu signaler chez Cicéron, c'est une certaine dignité du goût. Ce n'est pas lui qui, comme l'empereur Tibère, eût fait ses délices d'un tableau obscène de Parrhasios [2] !

VII

Cicéron écrivain est un artiste d'une science consommée. — Il suit l'exemple d'Aristote et surtout de Platon qui dans leurs écrits se souviennent volontiers de l'art.

C'est surtout dans ses traités oratoires que Cicéron montre combien il est artiste. Il l'est d'abord, et dans le sens étroit du mot, comme écrivain. « Quoique les créations les plus sublimes et les plus originales de l'art d'écrire, dit M. Villemain, appartiennent à Bossuet et à Pascal, Cicéron est peut-être l'homme qui s'est servi de la parole avec le plus de

[1] Cic., *de Fin.*, II, 34, 115 ; *quæro num existimes..., Phidiam, Polycletum, Zeuxim ad voluptatem artes suas direxisse? Ergo opifex plus sibi proponet ad formarum quam civis excellens ad factorum pulchritudinem?* — [2] Suét., *Tibère*, 44.

science et de génie. » Cicéron avait fait, en effet, une étude particulière et approfondie du style. C'est une véritable œuvre d'art que cette phrase du maître[1], d'une ordonnance si conforme à toutes les lois du beau, où les parties se répondent avec un parfait équilibre et sont assujetties aux règles de la plus exacte unité ; où l'ensemble est si bien entendu, où tous les mots sont rangés avec ce soin que prend un homme de goût de « placer de bons tableaux dans une belle lumière[2] »; où enfin tout est ordre, proportion, harmonie : phrase savante, disposée pour offrir de délicates jouissances à l'esprit, à l'oreille et, pour ainsi dire, aux yeux ; qui, si nous pouvons parler de la sorte, a son dessin[3], son coloris[4], son clair-obscur[5], ses plans différents, ses tons éclatants et sombres, sa belle entente de l'ombre et de la lumière, ajoutons : et sa mélodie. Car l'écrivain ne recherche pas moins les effets harmoniques que les autres ; et il n'est pas de compositeur qui combine les notes d'une symphonie avec un soin plus attentif que Cicéron ne distribue les longues et les brèves dans sa période. Tous ces doctes artifices nous paraissent étranges, à nous modernes qui, en écrivant, sommes préoccupés, avant tout, de la pensée ; mais les anciens, artistes en tout, voyaient dans ce soin de plaire par les belles formes un effort légitime de l'esprit pour augmenter la puissance de la parole, en ajoutant à la force de la raison toutes les séductions de la beauté. Dans une comparaison d'un goût tout à fait antique, Cicéron rapprochait l'écrivain de l'athlète et du

[1] Cic., *Brut.*, 25 : *artifex stylus.* — [2] Cicéron dit en parlant de César écrivain : *videtur tanquam tabulas bene pictas collocare in bono lumine. Brut.*, 75. — [3] Aux yeux de Cicéron, Caton est un dessinateur plutôt qu'un coloriste : *Intellige nihil illius lineamentis nisi eorum pigmentorum, quæ inventa nondum erant, florem et colorem defuisse. Brut.*, 87. — [4] Cic., *Orat.*, 19, 65 : *verba ita disponunt ut pictores varietatem colorum.* — [5] Id., *de Orat.*, III, 26, 101 : *Habeat illa in dicendo admiratio ac summa laus umbram aliquam et recessum, quo magis id, quod erit illuminatum, exstare atque eminere videatur.* Cicéron se sert ici des termes techniques.

gladiateur[1]. De même que celui-ci ne se contente pas de l'habileté à éviter les coups et de la vigueur à les porter, mais y joint de l'élégance dans les mouvements et une certaine grâce dans les attitudes, de même l'écrivain doit unir dans sa phrase à la vérité qui convainc le charme qui persuade : l'orateur à la tribune, c'est Roscius sur la scène[2].

Une preuve que ces vues sont tout à fait conformes à l'esprit des anciens, c'est que Longin, dans son *Traité du Sublime*, compare la perfection d'une phrase bien faite à celle d'une belle statue, et que Démétrius rapproche les différents âges de la période de ceux de la statuaire. Grave et solennelle, la période convenait admirablement au génie romain. Il y avait, en effet, dans la vie publique du Romain, quelque chose de pompeux, presque de théâtral. Il suffit de se rappeler la marche solennelle des triomphateurs, les vastes proportions des amphithéâtres, le faste des arcs de triomphe pour se faire une idée de ce goût du grand qui dominait en tout l'esprit des Romains. Leur langue devait nécessairement, comme tout le reste, s'y accommoder. De là cette noblesse, cette ampleur de la période oratoire, cette majesté enfin répondant si bien à la majesté du nom romain. Cicéron le sentait ; aussi son patriotisme était-il fier d'avoir donné un si beau présent à la langue de son pays. C'est à cause de la conformité du génie de cette phrase et du génie même de Rome qu'il en fait le procédé habituel, l'instrument préféré de sa pensée, à quelque ordre de connaissance qu'elle s'applique : philosophie, littérature, morale. Il est rare qu'il ne l'emploie pas ; il s'y complaît comme dans l'œuvre la plus parfaite de son art.

Mais laissons l'écrivain habile et revenons à l'amateur que nous nous proposons maintenant d'étudier dans les traités oratoires. Partout l'enseignement du rhéteur laisse percer les connaissances de l'artiste. « Le sculpteur », dit Cicéron

[1] Cic., *Orat.*, 68, 228. Cf. Quint., IX, 4. — [2] Id., *Brut.*, 84 : *In scena esse Roscium intelligat.*

quelque part, « ne se sert pas du crayon lorsqu'il façonne l'argile, mais on distingue pourtant s'il sait ou non le dessin[1]. » On peut appliquer cette observation à l'écrivain lui-même exposant la théorie de son art et révélant, par la seule élévation de sa doctrine, l'étendue de ses connaissances. Il rappelle ce célèbre Pamphile, le savant maître d'Apelle, qui dirigea avec tant d'éclat l'école de Sicyone, et qui devait à la variété de son savoir la force et l'autorité de son enseignement. Mais ce qui frappe dans ces ouvrages érudits, c'est encore moins la science du connaisseur qu'un sentiment exquis, partout répandu, un goût délicat qui se montre dans les plus petits détails, pénètre toute la composition, et, pour ainsi dire, en est l'âme. Ajoutons ce fait intéressant qu'en suivant dans leur ordre chronologique les traités de Cicéron, on remarque que son goût et son sentiment du beau se développèrent sans cesse, et qu'avec les progrès de l'âge et du génie il se montre de plus en plus artiste. Les premiers ouvrages sont d'un simple rhéteur. Mais un jour, ce rhéteur sort de l'École et se transforme : aux préceptes arides succède un enseignement riche de vues que la passion du beau échauffe et colore. Voilà ce que nous allons essayer de faire ressortir en embrassant l'ensemble des traités.

Cette manière d'élever l'enseignement de l'art oratoire était une méthode nouvelle, inconnue jusque-là aux rhéteurs. Aristote n'offre rien de semblable dans sa *Rhétorique*, où il ne parle ni de l'art, ni des artistes. Ce silence s'explique peut-être par le caractère de ce livre dans lequel domine l'austérité de la science. Le connaisseur en est absent ; il n'y a que le logicien, le moraliste et le politique. La rigueur des démonstrations et la profondeur des analyses sont d'un homme qui est plus préoccupé du vrai que du beau. Jusque dans les morceaux qui semblent le plus prêter aux ornements du langage, le style, étranger à tout souci de plaire, garde une

[1] Cic., *de Orat.*, I, 16, 73.

précision et une exactitude géométriques. C'est ce qu'on peut remarquer dans ces pages si connues où, en savant observateur de la nature humaine, Aristote trace le portrait des quatre âges de la vie. L'esprit grave de l'ouvrage semble avoir écarté de la pensée de l'auteur tout rapprochement ingénieux avec l'art. Il empruntera plutôt des analogies à la science. C'est ainsi que, définissant la rhétorique, il la comparera à la médecine. Lorsqu'il analyse la beauté du corps, aucun de ces divins modèles que l'art grec en offre ne se présente à sa pensée. Il n'y a qu'un passage où une comparaison tout à fait originale, étrange même pour nous modernes, révèle peut-être une pensée qui se reporte vers l'art et vers cette beauté physique dont les Grecs avaient le culte. Parlant des États qui sont détruits lorsqu'ils perdent leur juste équilibre, et que l'autorité y est ou trop restreinte ou trop étendue, il songe à cette perfection de contours qui caractérise la forme du nez dans le type grec et qui s'altère complètement, selon que la ligne est ou plus droite ou plus courbe [1].

Pour trouver un premier exemple de ces rapprochements avec l'art, ce n'est pas à la *Rhétorique* d'Aristote qu'il faut le demander, c'est à sa *Poétique*. Là, en effet, le sujet même semble les appeler. La poésie et la peinture, si différentes par leurs procédés, ont cependant une certaine communauté de nature et de principes. Elles peuvent échanger des vues, et la théorie de l'une jette de la lumière sur celle de l'autre. Tout ce qu'Aristote dit si excellemment de l'unité et de l'ensemble dans la tragédie et l'épopée s'applique exactement à la composition artistique, « au tableau ». Aussi en traitant toutes ces questions songe-t-il souvent à la peinture et aux artistes. S'agit-il de l'imitation? il constate que pour le poète ses lois sont les mêmes que pour le peintre [2]; et il ne se contente pas de cette réflexion générale, il cite des noms propres. Les

[1] Arist., *Rhét.*, I, 4. — [2] Id., *Poét.*, XXV.

poètes dramatiques représentant les hommes ou meilleurs, ou pires, ou tels qu'ils sont, lui rappellent les artistes, « Polygnote qui peint les hommes plus beaux que nature, Pauson moins beaux, Dionysios tels que la réalité les présente[1] ». Fait-il remarquer la supériorité de l'action sur les mœurs dans la tragédie? il se souvient encore de la peinture et de la suprématie du dessin sur la couleur. Parle-t-il enfin de la peinture des mœurs ou des caractères et du mérite inégal des anciens et des modernes dans cette partie de l'art? il pense à Polygnote qui a tant d'expression et à Zeuxis qui en manque.

Mais, sans doute, c'est moins encore Aristote que Platon qui a inspiré Cicéron et lui a offert le modèle de ce genre d'aperçus. En effet, quel plus grand artiste que Platon ! Quel vif sentiment n'a-t-il pas de la beauté, et comme ce sentiment respire dans tous ses écrits ! Si, lorsqu'il discourt sur le beau, de profondes pensées nous révèlent sa haute intelligence de l'art, quand il traite toute autre question, un goût exquis prête une grâce particulière à l'exposition des doctrines les plus abstraites. Même lorsqu'il parle de la constitution des États, dans la *République,* dans les *Lois,* il laisse voir comme sa pensée, tout occupée qu'elle est de graves problèmes, ne peut se détacher des artistes et de leurs œuvres qui la charment. Il y en a un curieux exemple dans les *Lois* où, par un rapprochement bien inattendu pour un moderne, le législateur se trouve comparé à un peintre et une constitution à un tableau. Voulant exposer cette idée qu'un législateur ne peut concevoir un corps de lois immédiatement parfait, que c'est au temps et à l'expérience à corriger son œuvre par les mains d'hommes habiles qu'il prend soin de former lui-même, Platon se représente un peintre qui, afin d'amener son tableau au dernier degré de la perfection, laisserait après lui un autre artiste pour ajouter sans cesse de nouvelles grâces à cette première image et réparer le dommage causé par les années[2].

[1] Arist., *Poét.,* II. — [2] Plat., *les Lois,* liv. VI.

Il est évident que Cicéron qui proclame Platon son maître s'était en cela imprégné de son esprit ; et il ne serait pas étonnant qu'il lui eût emprunté l'idée de ces comparaisons. Mais ce qui lui appartient en propre, c'est l'usage qu'il fait de cette méthode en l'appliquant à l'enseignement de son art. Platon lui-même, dans son *Gorgias* et dans les autres ouvrages où il touche à l'art de la parole, ne lui en donnait pas l'exemple. Or, ce que nous ne trouvons ici ni dans Platon ni dans Aristote, il est inutile de le chercher dans d'humbles rhéteurs.

VIII

C'est surtout dans ses traités oratoires que Cicéron se révèle comme connaisseur. — Histoire de ces traités ainsi envisagés. — Caractère élevé des derniers : variété des aperçus ; goût exquis. — Cicéron et Roscius. — *L'Orator* est conçu d'après les idées de Platon.

Jusqu'à Cicéron la rhétorique, renfermée dans les préceptes de l'École, présente l'aridité des doctrines scolastiques. La *Rhétorique à Hérennius* longtemps attribuée à cet écrivain, mais qui n'est pas de lui, en est une preuve. C'est donc lui qui, homme de goût autant que maître savant, a donné à l'exposition de ses principes ces brillants développements qui communiquent tant d'attrait à ses traités oratoires. Mais ici, comme nous l'avons déjà dit, il faut observer une grande différence entre les ouvrages de sa jeunesse et ceux de son âge mûr, ceux où il est élève et ceux où il est maître. Son premier traité oratoire est le livre *de Inventione*. Il se sépare de tous ceux qui l'ont suivi par l'esprit et la méthode ; il a le même caractère que la *Rhétorique à Hérennius :* l'imitation des rhéteurs grecs. Cicéron, à peine échappé de l'École, a l'esprit encore asservi à l'enseignement qu'il y a reçu ; il

reproduit les leçons de ses maîtres. De là une longue suite de préceptes dont rien ne déguise la sécheresse; de là ces divisions et ces énumérations accompagnées de toute la subtilité didactique. Dénué de tout agrément littéraire, cet ouvrage manque, à plus forte raison, de ce charme, de cette élévation que donne à un écrit le sentiment de l'art. On ne peut y relever qu'un passage où l'auteur se souvienne de la peinture ; mais il ne s'agit encore que d'une ingénieuse allusion et non de comparaisons et d'analogies fondées sur la communauté de principes de deux arts différents. Pourquoi en effet Cicéron cite-t-il l'anecdote de Zeuxis que nous avons rapportée tout à l'heure? Est-ce pour montrer comment les Grecs comprenaient l'idéal? Non : il veut simplement nous apprendre que, de même que Zeuxis a recueilli dans différents modèles les traits épars de la beauté pour les réunir et les grouper dans son tableau, de même, lui, il a puisé dans tous les auteurs qui ont écrit sur la rhétorique, demandant à chacun ce qu'il présentait de meilleur pour en composer son ouvrage. Il est évident que c'est ce qu'il y a de piquant dans cette anecdote qui a séduit l'imagination du jeune rhéteur, empressé de saisir une occasion de montrer son esprit : c'est un pur morceau littéraire qui sert d'introduction au second livre du *de Inventione,* comme le tableau de l'éloquence, de ses origines et de ses progrès, est le préambule du premier. Avant d'aborder la sèche nomenclature des préceptes, l'auteur sent le besoin de commencer par une page intéressante où il puisse étaler les ornements du style.

Les allusions à l'art et à ses principes sont donc bannies du traité oratoire de Cicéron que nous trouvons au début de sa carrière. Que conclure de cette observation, sinon que, nous le répétons, il est encore élève et ne trouve dans ses cahiers et ses notes aucun exemple de cette belle méthode de rapprochements entre l'art et l'éloquence? Jeune et tout occupé de ses premières études, il n'a pas eu sans doute le loisir de jeter un regard curieux sur les autres arts. Il se contente d'apprendre

le sien, qu'il aime et cultive avec passion, et qui, même plus tard, lui sembla supérieur à tout le reste, à la peinture comme à la poésie. L'enthousiasme qu'il éprouve pour les exercices de la parole le possède tout entier. Ainsi, soit docilité de l'élève qui suit la méthode de ses maîtres sans originalité personnelle, soit indifférence pour un art dont il n'a pu encore s'occuper, Cicéron, dans ce premier traité, ne nous apparaît pas comme connaisseur.

Bien différent est l'auteur de ces beaux ouvrages qui appartiennent à la maturité de l'écrivain, le *de Oratore*, le *Brutus* et l'*Orator*[1]. L'élève des Grecs est devenu un maître à son tour. Celui qui, de l'aveu du célèbre Molon, avait enlevé aux orateurs de la Grèce la gloire de l'éloquence, voulut aussi ravir à ses rhéteurs celle de l'enseignement de cet art, qui avait été leur privilège. En effet, c'est en vain que des rhéteurs latins, au temps de l'orateur Crassus, avaient essayé d'enseigner la rhétorique à la jeunesse romaine et de lutter avec les Grecs sur un terrain où ceux-ci jusque-là étaient restés les maîtres. Pendant sa censure, Crassus dut interdire cet enseignement; car ce n'était, dit-il, qu'une « école d'impudence[2] ». Au moins, les Grecs avaient de l'instruction et une certaine culture; mais ces nouveaux docteurs ne brillaient que par une orgueilleuse ignorance. Il était donc réservé à Cicéron d'inaugurer véritablement à Rome l'enseignement latin de l'éloquence et de vulgariser en cela, comme il avait fait en tout, les doctrines des Grecs. Il annonce lui-même par la bouche de Crassus ce nouvel enseignement. « Ni la nature des choses, ni le génie de notre langue, dit-il, ne s'opposent à ce que l'antique et exquise doctrine des Grecs ne soit appropriée à notre usage, à notre caractère; mais il faut pour cela des hommes de talent et de goût, et jusqu'à ce jour nous

[1] Le *de Oratore* est de 699-55, âge de Cicéron, 52 ans; le *Brutus* et l'*Orator* sont de 708-46, âge de Cicéron, 61 ans. — [2] Cic., *de Orat.*, III, 24, 94 : *Impudentiæ ludus.*

n'en avons point eu dans ce genre; s'il s'en présente, ils l'emporteront même sur les Grecs[1]. »

C'était donc, pour ainsi dire, un art romain de l'éloquence substitué à l'art grec, un art que ne pussent dédaigner les Crassus. Cet ouvrage ainsi annoncé, dans lequel l'enseignement revêt un caractère original, c'est le *de Oratore*. Dans la préface de ce livre, Cicéron parle avec dédain de ces ébauches imparfaites et grossières, échappées, dit-il, à sa jeunesse[2]; sans doute, il désigne ainsi le *de Inventione*. Il veut, à la requête de son frère Quintus, produire sur le même sujet un ouvrage plus complet et plus achevé, digne de l'âge où il est parvenu et de l'expérience qu'il a acquise. En effet, Cicéron a cinquante-deux ans; il a prononcé la plupart de ses grands discours, les Verrines, toutes les harangues consulaires, les plaidoyers pour Cluentius, pour Archias, pour Sestius, pour Célius, etc. A l'expérience des grandes affaires, à la longue pratique de la parole, il a joint la réflexion et l'étude qui ont étendu et élevé son esprit. Il conçoit donc un livre où le maître rompt avec la tradition de l'École, laissant la voie que, jeune, il a suivie et dans laquelle Péonius, de son temps, guide encore son neveu, un livre où l'art se présente compris et exposé d'une tout autre manière.

En quoi donc consiste l'innovation de Cicéron? en une méthode plus large, plus savante, plus philosophique[3]. D'abord il remonte à la doctrine des maîtres, à celle d'Aristote et d'Isocrate, et met de côté les minces préceptes, les recettes usées, les règles rebattues; ce qui ne l'empêche pas, toutefois,

[1] Cic., *de Orat.*, III, 24, 95 : *Patitur et lingua nostra et natura rerum veterem illam excellentemque prudentiam Græcorum ad nostrum usum moremque transferri.* — [2] Id., *ibid.*, I, 2, 5 : *Quæ pueris aut adolescentulis nobis ex commentariolis nostris inchoata ac rudia exciderunt.* — [3] Cic., *ad Quint.* fr., III, 3, 4 : *Instituendi genus paulo eruditius et* θετικώτερον. Cicéron définit lui-même ainsi ce qu'il entend par θέσις : *quæstio a propriis personis et temporibus ad universi generis orationem traducta appellatur* θέσις. *Orat.*, 14, 46.

d'exposer la théorie complète de l'art, depuis les questions les plus graves jusqu'aux plus petits détails de la composition. Mais il ne s'en tient pas aux rhéteurs; il s'adresse aussi aux philosophes : à Isocrate il associe Platon. A sa manière d'élever et de généraliser les idées, on reconnaît le disciple de « ce maître éminent de la pensée et de la parole[1] ».

Toutefois, ce qu'il y a de neuf et d'original dans l'ouvrage dont nous parlons, c'est peut-être moins encore l'élévation de la doctrine que la plus riche variété de connaissances. L'auteur a étudié tous les arts étrangers dont les principes et l'expérience peuvent être utiles à celui qu'il enseigne. « C'est un mot bien vrai de Platon qu'un lien commun unit tous les arts et toutes les sciences dont l'étude charme ou élève l'esprit de l'homme : ces rapports secrets, cette merveilleuse alliance frappent tous ceux qui se sont appliqués à approfondir l'enchaînement des causes et des effets[2]. » Touché de ces analogies, l'écrivain, dans les différentes questions qu'il traite, a recours, pour répandre la clarté et l'intérêt sur ce qu'il dit, à la peinture et à la statuaire; leurs œuvres lui reviennent en mémoire pour lui fournir des idées et des exemples. Et ce n'est pas seulement aux arts plastiques qu'il emprunte des analogies, mais à tous les arts : à la poésie, à la musique, à l'architecture même, aux arts de la scène, à ceux du débit et du chant, à ceux du gymnase et de la palestre. Il se souvient d'Esopus et de Roscius, aussi bien que de Phidias et d'Apelle; il cite les leçons du comédien comme celles du peintre ; et tous ces souvenirs semblent échapper de son âme plus encore que de sa mémoire. Comparant tous ces arts sans cesse présents à sa pensée, ce maître savant éclaire la théorie de l'un par

[1] *Ille non intelligendi solum, sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister. Orat.*, 3, 10. — [2] Cic., *de Orat.*, III, 6, 21. Cicéron fait sans doute allusion à un passage de l'*Epinomis* de Platon. Il dit lui-même au début du *Pro Archia* (1, 2) : *Omnes artes, quæ ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum et quasi cognatione quadam inter se continentur.*

la théorie de l'autre, par exemple, celle du débit oratoire par celle des sons et des couleurs[1], rapproche les principes et les procédés, les œuvres et les manières. Grâce à cet appel adressé à toutes les belles connaissances, son exposition acquiert le plus haut degré d'intérêt et de charme. Tous les préceptes dépouillent leur aridité et leur sécheresse; tous s'animent et se vivifient au contact de cette doctrine.

C'est surtout dans le troisième livre du *de Oratore* que les vues générales se multiplient. A la faveur de cette méthode, la grande question du style se trouve traitée avec ampleur. L'écrivain la rattache aux principes les plus élevés, aux doctrines philosophiques. Les considérations théoriques et historiques les plus importantes agrandissent son horizon. Remontant jusqu'au temps où l'on ne séparait pas l'art de bien penser de celui de bien dire, la sagesse, de l'éloquence, il se plaint de cette funeste scission qui parut un jour, et conseille aux orateurs de rentrer dans le domaine dont les philosophes les ont injustement dépossédés. Il recommande à ceux qui veulent arriver à la perfection de leur art de se faire, avant tout, par des études sérieuses, le fonds d'idées le plus riche qu'ils pourront.

Ainsi l'alliance indissoluble de la pensée et de l'expression, voilà la grande vérité que Cicéron cherche d'abord à mettre en lumière. Puis, après avoir représenté le style dans son acception la plus haute et son idée la plus relevée, il en expose les qualités différentes. C'est surtout dans le développement de ces théories qu'il fait voir son goût exquis et la variété de ses connaissances de philosophe, de lettré et d'amateur. Ce qui le frappe d'abord dans l'éloquence, c'est la diversité des manières[1]. Pour prouver que cette diversité est légitime et que les talents les plus contraires réclament la même admiration, il a recours à des considérations ingénieuses. Il interroge d'abord la nature, et remarque que les

[1] Cic., *de Orat.*, III, 57, 216 et 217.

perceptions de tous nos sens, celles de la vue et de l'ouïe, en particulier, si variées et si différentes entre elles, procurent cependant d'égales jouissances. De la nature il s'élève à l'art; il montre les maîtres les plus distingués, en sculpture, les Myron, les Polyclète, les Lysippe, en peinture, les Zeuxis, les Aglaophon, les Apelle, tous dissemblables entre eux par le style, mais si admirables qu'on ne voudrait pas qu'aucun d'eux fût différent de lui-même. De l'art il passe à la poésie; il la considère chez les Grecs et dans la vieille littérature romaine, et il lui applique la même observation. Il rappelle combien sont différents Eschyle, Sophocle et Euripide, d'une part, Ennius, Pacuvius et Attius, de l'autre, et cependant, ajoute-t-il, tous ces génies sont également goûtés. Mais la poésie qui a tant d'affinité avec l'éloquence, selon la remarque de Cicéron, le conduit à cette dernière. Si l'on envisage les orateurs, on trouve la même diversité dans la nature de leur talent. Et Cicéron énumère encore les Grecs et les Latins, les anciens et les modernes, caractérisant par un trait ou deux l'éloquence de chacun, et montrant toujours comment les qualités les plus dissemblables de l'esprit ont un prix égal. N'est-ce pas là un curieux tableau que celui qui nous présente dans un grand ensemble tous ces arts ainsi rapprochés et groupés, et comme l'artiste se révèle à nous dans cette haute appréciation de tous les talents dont l'infinie variété se déploie au sein de la féconde unité de l'art!

Descendant ensuite de ces aperçus généraux au détail des préceptes qui concernent le style et aux ornements dont il est susceptible, Cicéron ne témoigne pas un goût moins délicat. Comment doit-on entendre ces ornements? Le goût exige qu'ils ne soient pas une vaine parure de la pensée. Là, comme ailleurs, la grâce et la beauté sont inséparables de ce qui est utile et nécessaire[1]. Pour établir ce principe, Cicéron, selon

[1] Cic., *de Orat.*, III, 46, 181 : *Hoc in omnibus partibus orationis evenit ut utilitatem ac prope necessitatem suavitas quædam et lepos consequatur.*

son habitude, n'invoque pas seulement les œuvres de la nature, mais encore celles de l'art; et, ici, c'est à l'architecture qu'il demande ses exemples. Les colonnes sont faites pour soutenir les temples et les portiques; cependant elles ne sont pas moins élégantes qu'utiles. La disposition architecturale du toit du Capitole répond à la fois à une idée de nécessité et de beauté.

Mais il ne suffit pas que l'utile se tourne en beau dans les créations du style, il faut encore que ce beau ne soit pas prodigué. La mesure, une exquise mesure, voilà la grande loi : c'est le principe de la sagesse chez les anciens, *ne quid nimis;* c'est aussi celui de l'art. Cicéron y revient souvent; mais nulle part il ne l'expose avec un goût plus parfait que dans le *de Oratore*. Il y a, en effet, dans cet ouvrage, une page[1] qui est remarquable entre toutes par l'élévation et la multiplicité des aperçus, par la finesse des analyses. Les développements les plus ingénieux y prêtent à la pensée un charme d'expression incomparable. Le grand écrivain commence par montrer que la délicatesse de nos organes ne supporte aucune sensation trop vive; que dans les jouissances que nous procurent les différents sens : la vue, l'ouïe, le goût, l'odorat, le tact, la satiété est toujours voisine du plaisir le plus vif. Il emprunte, en particulier, des exemples à la peinture et à la musique. La séduction d'un éclatant coloris cède bien vite au charme secret qu'ont pour les vrais connaisseurs les tons tempérés; les musiciens préfèrent aux brillants artifices de la voix la beauté d'un chant exact et régulier. Le goût craint en tout l'excès[2]. Ainsi, dans le style, lorsque tout est également poli et paré, le charme disparaît bien vite. L'admiration a besoin de relâche et de repos; il s'agit de les lui ménager habilement. Ici, Cicéron se souvient encore de l'artiste qui dispose

[1] Cic., *de Orat.*, III, 25 et 26. — [2] Id., *Orat.*, 22, 73. *In omnibus rebus videndum est quatenus; etsi enim suus cuique modus est, tamen magis offendit nimium quam parum.*

des ombres dans son tableau pour donner aux objets éclairés plus de relief et d'éclat. Les expressions dont il se sert sont tout à fait techniques et rappellent celles que Pline emploie en parlant du peintre Pausias, si savant dans l'art du clair-obscur.

Mais ce qui donne un attrait particulier à ce passage du *de Oratore,* c'est le souvenir des leçons que le grand orateur demandait au grand comédien, à Roscius. Cicéron nous apprend comment ce dernier lui enseignait l'art de la diction, et lui montrait combien dans la voix les nuances sont préférables aux éclats uniformément violents. Est-il rien de plus intéressant que ces réminiscences de la scène, ces vers empruntés à la vieille tragédie latine, à l'*Andromaque* d'Ennius, au *Teucer* de Pacuvius, que Cicéron a entendu prononcer par Roscius et Esopus, et qui semés avec abondance dans tous ses écrits font voir en lui un amateur passionné du théâtre? En citant les plus véhéments, ne voyait-il pas encore les yeux de l'acteur étinceler à travers le masque[1]? N'entendait-il pas les acclamations de la foule[2]? De là l'intérêt vivant de ces citations. C'est un spectateur encore tout ému de la représentation qui nous transmet ces curieux passages avec l'impression qu'ils ont produite sur lui, souvent avec les observations qu'il a faites sur le jeu de l'acteur et sur son débit. Ce sont, dans l'antiquité, des fragments de critique dramatique, malheureusement bien courts, mais d'autant plus précieux. Ils rappellent l'amitié qui unissait Cicéron à Esopus et surtout à Roscius, ces deux célébrités de la scène romaine. De la part de Cicéron, c'était une véritable tendresse pour ce dernier. Roscius, « ton amour et tes délices », lui dit son frère Quintus. Souvent il y avait entre le comédien et l'orateur comme un défi d'habileté ; c'était à qui reproduirait le plus de fois la même pensée, chacun employant les moyens d'expression propres à son art. De là était sorti un ouvrage où le

[1] Cic., *de Orat.*, II, 46. — [2] Id., *de Fin.*, V, 22.

grand acteur comparait l'art du geste avec l'art de la parole. Tel était son talent qu'en parlant d'un homme qui excellait dans sa partie on disait : c'est un Roscius. Aussi Cicéron ne comprenait pas que la mort d'un pareil artiste pût laisser indifférent un seul homme de goût. Que de fois ne se plaisait-il pas à répéter les principes que, dans leurs conversations sur l'art, il avait recueillis de sa bouche même ! Il dit volontiers : « J'ai entendu dire à Roscius.....[1] ». C'est à Roscius qu'il devait cet axiome : « L'art suprême est l'art des bienséances[2] », comme il devait à Apelle cette autre maxime en qui se résumait pour lui la leçon de goût présentée dans la page que nous citions tout à l'heure : « C'est une grande faute chez un peintre que ne pas savoir comprendre ce mot : assez ![3] » C'est ainsi que la mémoire de Cicéron était riche de maximes empruntées à tous les maîtres de l'art, à ceux de la scène comme à ceux de la peinture.

Après le *de Oratore* vient le *Brutus,* écrit neuf ans plus tard. Fruit des loisirs créés à Cicéron, après la bataille de Pharsale et la soumission de Rome à un maître, par le silence de la tribune et du barreau, cet ouvrage est surtout une histoire de l'éloquence. Quoique Cicéron y traite en passant toutes les questions qui se rattachent à ce sujet, il donne moins de place à l'exposition des doctrines qu'à l'appréciation des talents. Aussi ne songe-t-il pas autant à l'art et à sa théorie. Il touche cependant à son histoire, lorsque, justifiant le vieux style de Caton, il s'attache à montrer que, dans les arts plastiques, rien n'a été perfectionné en même temps qu'inventé, et qu'il y a eu des progrès successifs[4].

Mais dans l'*Orator* reparaissent avec une abondance nouvelle les allusions à l'art. C'est que la pensée de l'écrivain est

[1] Cic., *de Orat.*, I, 28 et 29. — [2] Id., *ibid.*, I, 29, 132 : *Quem sæpe audio dicere caput esse artis decere.* — [3] Id., *Orat.*, 22, 73 : *Apelles pictores eos peccare dicebat, qui non sentirent, quid esset satis.* — [4] Cic., *Brut.*, 18.

arrivée à son plus haut point d'élévation. S'attachant de plus en plus aux doctrines de Platon, Cicéron remonte aux premiers principes, à ces idées éternelles des choses qui résident dans l'intelligence. Il ne cherche plus cette éloquence que lui offrent les talents individuels, mais celle qui répond à un type élevé que son esprit a conçu ; ce qu'il étudie, ce n'est pas tel ou tel orateur, c'est l'orateur lui-même dans son idéale perfection. Une analogie se présente à sa pensée : cet idéal qu'il cherche, c'est celui-là même qui dirigeait la main de Phidias créant son *Jupiter*. C'est ici que se place ce beau morceau que nous avons déjà cité et qui nous montre Cicéron dans la plénitude de ses connaissances et la maturité de son talent, s'élevant, pour mieux expliquer sa doctrine, aux plus hautes considérations de la philosophie et de l'esthétique. Quelle différence entre ce maître éminent, qui mêle à l'enseignement de Platon les leçons d'Apelle, et le jeune rhéteur, tout fraîchement sorti de l'École, que nous avons vu hasardant quelques emprunts à l'art dans son premier traité oratoire ! Là, tout est superficiel, ici, tout est profond ; là, le rapprochement, purement fortuit, n'est que le caprice d'un esprit agréable ; ici, reposant sur les principes communs à tous les arts, il est dû à une intelligence qui considère de haut toutes les questions [1].

[1] L'*Orator* est le dernier mot de l'enseignement oratoire de Cicéron. Dans les ouvrages qui suivirent, les *Topiques* et les *Partitions oratoires*, Cicéron se contente d'exposer les principes élémentaires de la rhétorique. Ce dernier est écrit sous la forme d'un dialogue entre Cicéron et son fils ; c'est un manuel. On comprend que dans ces deux écrits purement didactiques et rédigés entièrement au point de vue de l'École il n'y ait aucune observation relative à l'art.

IX

Cicéron comparé, comme connaisseur, à Denys d'Halicarnasse et à Quintilien. — Son bon sens apprécie la différence qu'il y a entre celui qui est artiste et celui qui ne l'est pas. — A ses yeux, le public est un bon juge. — Pour lui, il sait se mettre à sa véritable place. — Conclusion.

Cet examen rapide des ouvrages oratoires de Cicéron, envisagés de notre point de vue particulier, nous a révélé chez ce noble esprit, jusque dans les plus petits détails, une préoccupation constante de l'art. Pour mieux l'apprécier encore sous ce rapport, il serait utile de le comparer à ceux qui lui ont emprunté cette méthode de rapprochements entre l'art de la parole et les arts du dessin, à un Denys d'Halicarnasse et à un Quintilien ; on verrait quelle différence les sépare. A vrai dire, Denys ne mérite même pas l'honneur de cette comparaison. Qu'est-ce en effet, auprès de l'artiste que nous avons vu tout à l'heure, que ce froid lettré, fin peut-être dans les analyses de détail, mais sans largeur dans les aperçus, et n'ayant en art que des connaissances superficielles ? Quant à Quintilien, il est certainement digne d'être rapproché de Cicéron comme critique et comme historien de l'art. Mais s'il a l'érudition, il n'a pas le sentiment, ce sentiment exquis qui rend Cicéron supérieur à tous ses émules. On peut citer en effet dans Quintilien plus d'une page intéressante où il touche à la peinture et à la sculpture ; il trace l'histoire de ces deux arts et de leurs progrès avec une précision et une sûreté d'information remarquables ; il y a même chez lui plus de détails techniques que dans Cicéron. Mais, malgré ces qualités incontestables, ce dernier garde sa prééminence

d'homme de goût. On peut remarquer aussi chez Cicéron un sentiment plus personnel dans les appréciations. Tandis qu'il juge par lui-même, Quintilien se réfère à l'autorité des hommes compétents. Ce dernier dit : *on rapporte, on pense, on affirme*, sans jamais sortir de ces formules réservées. Cicéron, lui, ose avoir un avis[1].

Oui, Cicéron est le véritable amateur, l'amateur éclairé. Il a le sens délicat, les connaissances variées, l'enthousiasme pour les belles choses. Dire qu'il connaît la peinture et la sculpture dans l'acception rigoureuse du mot, ce serait forcer les termes. Lui-même n'aspire pas à cet honneur, réservé aux seuls praticiens. Il sait se rendre un compte exact de la différence qui existe entre l'artiste véritable et celui qui ne l'est pas. « Il y a bien de la différence, dit-il, entre posséder un art à fond et en avoir quelque teinture pour l'usage journalier et le commerce de la vie[2]. » Revenant sur cette même pensée : « Autre chose est apprendre un art pour en tirer quelques applications, autre chose est en faire une étude de prédilection, une occupation exclusive[3] ». « Qu'est-ce qui constitue un art ? dit-il encore ; ce n'est pas une ou deux notions, mais un grand nombre de connaissances. Supprimez-les : comment distinguerez-vous l'ignorant de l'artiste ? Ce n'est pas au hasard que, déclarant tel homme artiste, nous nions que tel autre le soit ; c'est parce que nous voyons que l'un possède une science dont l'autre est dépourvu[4]. »

Ces notions, cette science dont parle Cicéron ne sont autre chose que les connaissances spéciales que possède tout homme qui pratique un art. L'artiste, à cet égard, est donc supérieur au public. Toutefois le public est un très bon juge aux yeux de Cicéron. Il reconnaît en effet l'existence d'un sentiment

[1] *Quis non intelligit.... ut mihi quidem videri solent.... Formas et lineamenta laudamus. Brut.*, 18. Voir aussi la IVe Verrine, *passim*. — [2] Cic., *de Orat.*, I, 58, 248. — [3] Id., *ibid.*, III, 23, 86. — [4] Id., *Acad.*, II, 7, 22 ; cf. id., *ibid.*, 47, 146.

naturel, un sentiment secret qui avertit tous les hommes de ce qu'il y a de bon et de défectueux dans une œuvre[1]. Selon Denys d'Halicarnasse, qui semble avoir emprunté en critique ses idées à Cicéron, c'est un sentiment « irraisonné » qui vient d'une impression également « irraisonnée[2] ». Dans l'appréciation de la peinture, de la musique et du chant, ce sentiment est juste. Toute faute chez le poète et l'orateur est sur-le-champ saisie et reconnue par le public. Si l'artiste possède la science, le vulgaire a l'instinct. Rien de plus judicieux que les réflexions diverses de Cicéron sur le public et les connaisseurs comparés : « C'est singulier qu'il y ait tant de différence entre l'ignorant et l'homme habile, lorsqu'il s'agit de produire, et si peu quand il s'agit de juger[3]. » Ce que le public trouve bon est bon aussi aux yeux des juges éclairés ; ce qui ne plaît pas au premier ne saurait être goûté des autres. Il arrive cependant au public de se tromper ; ainsi, quelquefois il prend plaisir à un discours médiocre, parce que, ne pouvant comparer, il n'a pas l'idée du mieux. La perfection, dont il n'a pas non plus une notion très juste, lui semble réalisée dans une œuvre d'un mérite secondaire. Cette illusion s'explique très bien : c'est que dans cette œuvre il y a quelque chose de louable qui séduit l'ignorant et l'empêche de voir ce qu'il y a de défectueux. Averti, il revient de sa méprise[4]. Telles sont les idées de Cicéron dans cette délicate matière ; elles se trouvent d'accord avec celles des grands artistes de l'antiquité. On sait que Phidias, ayant ouvert les portes du temple d'Olympie, se tint caché derrière, pour écouter les critiques, et qu'instruit par les remarques qu'il

[1] Cic., *de Orat.*, III, 50, 195 : *Omnes tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione, quæ sint in artibus ac rationibus recta ac prava, dijudicant ; idque... faciunt in picturis et in signis.* — [2] Den. d'Hal., *Lys.*, XI, ἀλόγῳ πάθει ἄλογος αἴσθησις. — [3] Cic., *de Orat.*, III, 51, 197 ; *Mirabile est, cum plurimum in faciendo intersit inter doctum et rudem, quam non multum differat in judicando.* — [4] Voyez Cic., *Brut.*, 51, 52, 54 ; *de Off.*, III, 3.

entendit, il corrigea ensuite son œuvre. Apelle exposait ses tableaux pour recueillir les observations de la foule et acceptait jusqu'à celles du célèbre cordonnier : « Il estimait le public meilleur juge que lui[1] », dit Pline. Enfin, Cicéron lui-même, lorsqu'il s'agit de cet art de la parole dans lequel il est un maître consommé accepte pour juge l'homme de goût, « celui dont l'oreille est délicate et le jugement éclairé », comme pour apprécier une peinture, dit-il, on appelle « ceux qui, sans savoir exécuter, sont cependant connaisseurs[2] ».

Mais tout en reconnaissant, en matière de goût, une telle autorité au sentiment du public, Cicéron, nous l'avons dit, distingue parfaitement l'artiste du simple amateur. Il sait donc se mettre à sa véritable place. Il possède en peinture et en sculpture le savoir qui sied à tout homme bien né. Un goût naturel l'a porté vers ces deux arts, et les circonstances de sa vie lui ont permis de le cultiver. Peut-être aussi ce goût a-t-il été encouragé chez le grand orateur par le désir de ne rien négliger de ce qui pouvait contribuer à perfectionner son talent. Ne voyait-il pas en effet dans les autres arts les auxiliaires et comme les serviteurs de l'éloquence? La peinture et la sculpture devaient, aussi bien que les autres, contribuer à étendre ses vues, à enrichir son esprit. Il se plaisait à saisir des analogies entre ces arts et le sien. Que de connaissances, selon lui, sont indispensables à l'orateur! Celui-ci ne pouvant embrasser dans toute leur étendue des sciences comme celle du droit, de la morale, de l'histoire, doit cependant les étudier ; c'est dans le même esprit, mais avec une sage discrétion, que Cicéron, ce génie curieux et ouvert, avait voulu être initié à l'art des Phidias et des Polyclète, des Polygnote, des Protogène et des Apelle,

[1] Plin., XXXV, 10, 36 : *vulgum diligentiorem judicem quam se præferens.* — [2] Cic., *de Opt. gen. dic.*, IV, 11 : *tanquam ad picturam probandam adhibentur etiam inscii faciendi cum aliqua solertia judicandi.*

Il y a eu dans l'antiquité un artiste éminent, Euphranor, contemporain de Praxitèle. Admirablement doué, il était à la fois grand statuaire et grand peintre ; et, ce qui lui assignait une place à part parmi les autres, il joignait à sa science profonde de praticien une remarquable culture d'esprit, rappelant tout à fait par l'étendue et la diversité de ses connaissances certains de nos grands artistes de la Renaissance. Quintilien ne peut louer le génie si riche et si varié de Cicéron sans que le souvenir de ce maître ne se présente à sa pensée. Le rapprochement est intéressant autant que juste ; on se plaît à voir ces deux noms, d'une illustration si différente, associés par un ancien. On peut regretter toutefois que, cédant à la partialité de son admiration passionnée pour Cicéron, le rhéteur semble mettre l'artiste au-dessous de l'écrivain. Il rend pourtant un très bel hommage au talent d'Euphranor[1], et Pline, de son côté, ne l'exalte pas moins dans des termes qui conviennent admirablement à Cicéron : « Esprit ouvert à toute connaissance, dit-il, laborieux plus que tout autre, excellent dans tous les genres et constamment égal à lui-même[2]. » Est-ce d'Euphranor, est-ce du grand orateur que Pline parle ainsi? Ajoutons qu'Euphranor, écrivain, avait composé des ouvrages sur son art. Ne sont-ce donc pas là des titres pour soutenir dignement la comparaison avec Cicéron? Acceptons donc pour notre compte le parallèle indiqué par Quintilien, et laissons ces deux maîtres dans la société l'un de l'autre. Ils ont du moins ce trait commun que, supérieurs tous deux dans leur art, ils n'ont rien voulu ignorer de ce qui devait élever leur esprit ; de sorte qu'on peut dire que, si, dans l'antiquité, Euphranor fut le plus érudit des artistes, Cicéron se montra le plus artiste des lettrés.

[1] Quint., XII., 10, 12. — [2] Plin., XXXV., 11, 40.

CHAPITRE IV

LA CRITIQUE D'ART SOUS L'EMPIRE

AMATEURS ET ÉCRIVAINS

I

L'art et la société. — Décadence de la peinture; passion croissante pour les tableaux. — Les Césars amateurs : Tibère, Caligula, Néron. — Les pinacothèques se multiplient; caractère nouveau de la critique d'art.

Il y a une loi secrète en vertu de laquelle on voit, dans l'histoire de la poésie et de l'art, succéder toujours au siècle de l'invention celui de l'analyse; c'est là une révolution naturelle dans les choses de la pensée. Lorsque le génie grec eut produit tous ses chefs-d'œuvre; que la poésie, l'histoire, la philosophie, l'éloquence, eurent épuisé leurs créations, toutes les sources de l'inspiration étant taries, le grand art disparut. C'est alors que la critique se montra avec l'école d'Alexandrie. On ne vit plus naître que des œuvres dépourvues de génie, attestant l'impuissance et la débilité de l'imagination. Toute l'activité des esprits s'était tournée vers l'étude des beaux ouvrages qu'un âge plus heureux avait produits;

ils étaient commentés, discutés, analysés; les érudits et les philologues avaient remplacé les génies créateurs.

Le même phénomène se produisit vers le deuxième siècle de l'ère chrétienne dans l'histoire de l'art. La peinture expirait; ce grand art qui avait été porté si haut par tant de beaux génies était dans son déclin. Timomaque, au temps du dictateur César, semble avoir été le dernier grand peintre et sa *Médée* le dernier chef-d'œuvre. L'imagination épuisée par une si longue production cessait d'enfanter des œuvres nouvelles,

. . . . . ut mulier spatio defessa vetusto,

comme dit le poète. Pline, Vitruve et Pétrone[1] sont d'accord pour signaler cette décadence de l'art qu'ils attribuent aux mêmes causes, aux progrès croissants du luxe et à l'altération du goût public. L'art, matérialisé, est devenu décoratif. Dans les demeures somptueuses, l'or et le marbre envahissent les murailles et en chassent la peinture. Si celle-ci est encore appelée, c'est pour tracer sur les murs, d'une brosse rapide, des paysages qui déroulent pour l'agrément des yeux leurs vastes perspectives. Tel est le raffinement, que les marbres naturels n'ont plus de nuances assez riches ni de dessins assez étranges pour satisfaire une curiosité blasée; il faut que l'homme supplée à l'indigence de la nature; il faut qu'il crée, pour ainsi dire, des marbres que n'a jamais recélés le sein de la terre, marbres d'un aspect nouveau, avec des taches rares, incrustés de figures inattendues de plantes et d'animaux. Le minium employé si discrètement par les anciens pour la décoration intérieure est prodigué; on en couvre des murailles entières, et on y joint pour le même usage les couleurs les plus éclatantes.

[1] Plin., *N. H.*, XXXV, I, I; Vitruve, VII, 5; Pétrone, *Satyricon*, LXXXVIII.

Ajoutez à cela un amour de l'or ardent, insatiable, détruisant dans les âmes tout sentiment élevé. Les appétits des sens ont étouffé les nobles aspirations de la pensée ; si l'on demande encore quelque chose à l'art, ce ne sont plus les plaisirs délicats de l'esprit, mais de voluptueuses jouissances.

En même temps que le luxe des palais augmente, le génie s'appauvrit. Vitruve lui-même, qui déplore le déclin de l'art et dénonce le goût dégénéré de son siècle, atteste par son propre goût cette décadence. Certaines critiques de lui condamnant l'art contemporain dans ce qu'il offrait encore de gracieux et d'original le prouvent assez [1]. Une raison sèche, étroite, tend à dominer l'imagination ; elle demande compte à l'art de ses inventions ; elle lui conteste la fantaisie, les brillants caprices ; il faut tout assujettir aux lois de la vraisemblance ; tout ce qui est d'une invention neuve est proscrit comme étrange et contraire à la nature ainsi qu'à la vérité ; contrôle sévère, bien fait pour arrêter l'essor de l'art qui a besoin de liberté dans ses créations. Le bon sens romain paralysait l'inspiration et l'enthousiasme.

Sous l'influence de ces causes diverses la peinture s'éclipse. D'après la loi inévitable que nous avons établie au début, c'est au moment où elle expire que va naître la critique. Le dépérissement et la défaillance même de l'art en marquent l'origine. Il semble qu'à la chute de celui-ci, il se passe quelque chose d'analogue à ce qui arrive à la mort d'un maître. Aussitôt qu'il n'est plus, ses toiles sont rassemblées : on étudie, on analyse son talent ; la production s'est arrêtée, l'œuvre des critiques commence.

Elle est encouragée par le goût toujours croissant pour les statues et les tableaux. Car, par un effet contraire, si l'excessive

[1] Vitruve proscrit les arabesques qui, selon lui, corrompent le goût et altèrent la rectitude du jugement. En peinture, on ne doit admettre que ce qui est vrai et raisonnable.

opulence étouffe le génie de l'art, elle redouble la passion pour ses œuvres. C'est au moment où les artistes disparaissent que les amateurs deviennent plus nombreux que jamais. Les tableaux sont un objet de luxe et font partie de la richesse de l'ameublement. Il faut en posséder, et beaucoup, et de coûteux; de là de somptueuses galeries.

L'exemple, du reste, vient de haut. Tous les empereurs sont d'illustres amateurs. Tibère possède dans sa chambre à coucher deux Parrhasios[1]. Telle est la violence de sa passion qu'il veut un jour s'approprier un *Apoxyomène* de Lysippe qu'Agrippa avait placé devant ses bains. Il le fait enlever quoique, dit Pline, il sût se commander dans le commencement de son règne; mais le peuple redemande à grands cris sa statue au théâtre, et l'empereur est obligé de la lui restituer[2]. Caligula, lui aussi, est sensible aux curiosités de l'art. Il voit à Lanuvium, dans un temple en ruines, deux antiques peintures, une *Atalante* et une *Hélène* qu'un même artiste avait représentées l'une près de l'autre; enthousiaste de ces figures, il les eût dérobées à la muraille qui les portait si la nature de l'enduit eût permis de les en détacher[3]. Qui ne sait la passion de Néron pour l'art? Comme toutes celles du maître, elle se signale par d'étranges violences. Pour lui Crantor parcourt le monde entier, ravissant aux cités sur sa route tout ce qu'il trouve de statues. C'est ainsi qu'Athènes, Delphes, Olympie, sont dépouillées de leurs trésors artistiques. A ce brigandage se joignent des caprices bizarres. Il se fait peindre d'une proportion colossale, de cent vingt pieds de haut, sur de la toile, invention jusqu'alors inconnue; et Pline appelle ce portrait « la folie du siècle ». Épris d'une *Amazone* de Strongylion, qu'on avait surnommée « l'Eucnémos » à cause de l'exquise beauté des jambes, il veut qu'elle

[1] Un *Archigalle* qu'il avait payé 60,000 sesterces (12,600 fr.). Plin., XXXV, 10, 36; et une *Atalante* (Suét., *Tiber.*, 44). — [2] Plin., *N. H.*, XXXIV, 8, 19. — [3] *Id.* XXXV, 3, 6.

soit du cortège qui accompagne le prince dans ses voyages et la fait porter partout avec lui. Son goût n'est pas pur ; car, par son ordre, on dore un bronze de Lysippe, l'*Alexandre enfant,* dont il était charmé, et l'on est ensuite obligé d'enlever la couche d'or, parce qu'elle avait dérobé à la statue toutes ses finesses. Mais il a le culte des chefs-d'œuvre. Tandis que Claude ne craint pas de mutiler un tableau d'Apelle, Néron veut en sauver un autre des outrages de la vétusté ; et, faisant copier par le peintre Dorothée la *Vénus Anadyomène* que le temps avait détériorée, il essaie d'en conserver quelques traits à l'admiration des siècles. Il a son peintre officiel, Amulius Fabullus, qui consacre entièrement son talent à orner la maison dorée ; et cette demeure fut, dit Pline, la prison des ouvrages du peintre. Artiste lui-même, il a appris tout jeune à peindre, à graver et à ciseler [1] ; et, lorsqu'il meurt, c'est l'art qui a sa dernière pensée. Ces goûts artistiques semblent devenir une tradition chez les empereurs. On connaît la passion d'Adrien ; Marc-Aurèle lui-même prend des leçons de peinture auprès d'un certain Diognète ; plus tard, Valentinien Ier et Constantin Porphyrogénète manient encore le pinceau.

On comprend que cet exemple des Césars dut influer sur la société tout entière. On recherchait les objets d'art avec une telle ardeur que Tibère, en plein sénat, demandant la répression de l'opulence et protestant contre le luxe des édifices, des meubles, des costumes, dénonce en particulier celui des bronzes et des tableaux [2]. Les galeries prennent des proportions considérables ; dans les demeures des personnages distingués par leur noblesse, de ceux qui exercent les charges et les dignités publiques, Vitruve les veut spacieuses et vastes, d'une magnificence égale à celle qui règne dans les édifices publics [3]. Ces galeries, du temps d'Ovide, possèdent des

[1] Tacite, *Ann.*, XIII, 3 ; Suétone, *In Ner.*, 53. — [2] Tacite, *Ann.*, III, 53. — [3] Vitruv., VI, 5.

œuvres variées, parmi lesquelles on distingue des copies de la *Médée* et de l'*Ajax* de Timomaque et de la *Vénus Anadyomène* d'Apelle. On y voit beaucoup de portraits de Sopolis et de Dionysios. Les petits tableaux de genre de Piréicos et les spirituels motifs de Socrate ont la vogue. Mais les vieux maîtres ne sont pas oubliés ; ils tapissent même les galeries, selon l'expression de Pline[1]. Celle que décrit Pétrone renfermait des Zeuxis, des Protogène, des Apelle. Polygnote a ses enthousiastes qui le préfèrent même aux maîtres postérieurs, et qui prisent la simplicité de son coloris. L'art archaïque plaît à l'imagination dans les autres genres comme dans la peinture. Dans l'art du ciseleur on ne recherche plus, dit Pline, que les morceaux anciens, et l'autorité s'attache à des ciselures usées au point qu'on n'en distingue pas les figures. C'est ainsi également qu'en littérature, les vieux auteurs sont tout à fait goûtés par les lettrés et les érudits; Fronton et Marc-Aurèle font leurs délices de la lecture du vieux poète Nævius, et le premier trouve une exquise saveur dans son style, comme les amateurs dont nous parlions tout à l'heure dans le coloris de Polygnote. Ce goût pour les vieux maîtres avait même suscité des fraudes ; il n'était pas rare de voir un artiste, pour donner plus de prix à une œuvre, signer du nom de Praxitèle un marbre nouveau, et mettre celui de Myron sur une statuette d'un argent usé[2].

A la splendeur des galeries de tableaux se joint le luxe des peintures murales. On n'est pas peu surpris de voir de petites villes de province comme Herculanum et Pompéi étaler une telle richesse de décoration. Des artistes grecs appelés par elles ornent de scènes variées les parois des maisons sur lesquelles ils promènent un élégant et facile pinceau. Au moment même où le grand art s'éteint, ces habiles décorateurs font preuve, dans leurs œuvres improvisées, d'un véritable talent.

[1] *Pinacothecas veteribus tabulis consuunt*, Plin., XXXV, 2, 2. — [2] Phèdre, V, 1.

Une exécution quelquefois un peu lâchée n'empêche pas cependant de reconnaître dans leurs fresques, malgré les imperfections du dessin, des réminiscences de tableaux de maîtres. Si ces petites cités campaniennes demandaient à la peinture de si brillants ornements, quelle ne devait pas être la magnificence déployée en ce genre par les grandes villes de l'Italie et par la capitale?

Ce qui précède montre combien était vive dans la société romaine la passion pour les œuvres d'art. N'est-ce pas là une des conditions essentielles de la critique? Le premier critique, n'est-ce pas l'amateur qui veut se rendre compte de ses impressions, qui les analyse et vante les tableaux objets de son admiration? « Se taire devant une œuvre d'art n'est pas d'un ami du beau..... Il suffit aux ignorants d'ouvrir les yeux, de jeter autour d'eux et de promener leurs regards, de lever la tête vers la voûte, de remuer la main en signe d'approbation, d'admirer en silence dans la crainte d'exprimer des sentiments qui ne soient pas à la hauteur des objets dont ils sont frappés. Mais l'homme instruit qui considère les belles choses ne se contente pas de cette jouissance des yeux; il ne reste pas spectateur muet de ces beautés; il essaie de son mieux de s'en pénétrer et de les exprimer par une parole reconnaissante[1]. » Tel est l'amateur du Lucien; il devient critique par enthousiasme. Que sera-ce si, comme l'amateur de Pétrone[2], il admire les vieux maîtres? Le goût pour l'art archaïque favorise encore cette disposition à parler de ce que l'on goûte et de ce que l'on comprend. Des discussions s'élèvent entre les partisans des anciens et ceux des modernes; les uns et les autres ne sont pas de sang-froid. L'amateur de Pétrone a un véritable culte pour l'art ancien; il ne manie pas sans un frisson les ébauches de Protogène; il se prosterne devant les Apelle. Le dessin de ce maître est loué par lui avec une

[1] Lucien, LXI, 1 et 2 (*Trad. de Talbot*). — [2] Pétrone, *Satyr.*, LXXXIII.

admiration passionnée. D'autres se distinguent moins par leur enthousiasme que par leurs connaissances artistiques et leur érudition : tel est Vindex. « Qui donc disputerait le prix aux yeux savants de Vindex? Qui le surpasserait pour le talent de reconnaître le dessin des peintres anciens, pour la sagacité qui attribue à tel auteur une œuvre non signée? Il vous fera tout apprécier, et l'œuvre due aux longs labeurs du docte Myron, et le marbre travaillé par le ciseau de Praxitèle, et l'ivoire qu'a poli le pouce de l'artiste de Pise, et l'airain sorti des fourneaux de Polyclète, airain vivant, et la ligne qui proclame la main savante d'Apelle[1]. »

Peu à peu du simple amateur se dégage le critique qui interprète l'œuvre, en signale les beautés cachées, et rend compte des intentions de l'artiste. Placé devant la statue de l'*Occasion* due à Lysippe, il explique pourquoi celui-ci a représenté l'Occasion sous la figure d'un adolescent avec des ailes aux pieds, des cheveux longs par devant et courts par derrière. En cela, dit-il, l'artiste lui a conservé son véritable caractère. Ainsi parle « un connaisseur, un de ces hommes qui, avec un sens artistique plus délicat, savent découvrir dans les ouvrages de l'art toutes les beautés qu'ils renferment, et mêlent le raisonnement à cette appréciation[2] ». Voilà le vrai critique défini enfin par un ancien ! « Une œuvre d'art », dit encore excellemment Lucien, « réclame un spectateur intelligent pour qui le plaisir des yeux n'est pas tout le jugement, mais qui sache aussi raisonner ce qu'il voit ». Ici, remarquons un esprit nouveau qui s'éveille. Jusqu'à présent, pour la critique ancienne, la contemplation d'une belle œuvre a été avant tout une noble volupté de l'esprit et une exquise jouissance du regard; maintenant cette œuvre est aussi un sujet d'analyse; elle appelle le raisonnement et la discussion : l'interprétation, d'abord toute poétique, devient une science.

[1] Stace, *Sylv.*, IV. — [2] Callistr., VI. Εἴς τις τῶν περὶ τὰς τέχνας σοφῶν καὶ εἰδότων σὺν αἰσθήσει τεχνικωτέρᾳ τῶν δημιουργῶν ἀνιχνεύειν θαύματα καὶ λογισμὸν ἐπῆγε τῷ τεχνήματι

II

L'art et la littérature. — Curiosité des esprits tournée vers les choses de l'art. — Pline l'Ancien et Dion Chrysostôme. — Mode de la description ; ambition nouvelle de la prose. — Les sophistes.

Si de la société nous tournons nos regards vers la littérature, nous verrons la curiosité des esprits appelée sur l'art, son histoire et ses théories : condition nouvelle encore favorable au développement de la critique. N'est-ce pas à cette disposition que s'adresse Plutarque, lorsque dans ses œuvres morales il sème tant d'observations curieuses relatives à l'art et aux questions qui s'y rattachent, touchant ici à la haute esthétique, avec discrétion, mais avec un sens très droit et très juste, jetant ailleurs un coup d'œil en passant sur les diverses écoles de peinture, hasardant même parfois certaines notions techniques, comme ce qu'il dit quelque part des tons rompus et de la demi-teinte découverts par le vieux peintre Apollodore ? Combien de vues et de renseignements divers ! Toutes ces idées éparses dans ses écrits ne sont-elles pas un nouveau témoignage de la curiosité qui portait les esprits vers ce genre de questions ? Une préoccupation analogue se trahit jusque dans l'école : de là, chez Quintilien, ces rapprochements ingénieux entre l'art et l'éloquence. Toutes ces remarques empruntées à la peinture et à la sculpture, les eût-il glissées dans son ouvrage, ce rhéteur d'une si judicieuse érudition, s'il n'avait pensé qu'elles trouveraient des esprits tout prêts à les accueillir avec faveur ? Faut-il rappeler encore Élien et ses anecdoctes ? Partout, dans la littérature, la pensée est rappelée vers l'art.

Deux écrivains bien différents attestent cette passion

des esprits : Pline et Dion Chrysostôme. Les chapitres si inattendus où, à l'occasion des métaux et des terres, Pline vient à parler des couleurs, puis de l'art et des artistes, ne prouvent pas seulement l'érudition personnelle de l'auteur, ils répondent certainement aux goûts du siècle. Si Pline n'avait pas cru pouvoir plaire à ses contemporains par cette digression, se serait-il écarté aussi étrangement de son sujet ? Cet écrivain, du reste, est un simple compilateur qui s'adresse à la curiosité; il a sous les yeux les livres des Grecs et les copie. Il enregistre tout, les jugements aussi bien que les faits.

Ce n'est pas qu'il soit dépourvu de tout sentiment artistique. Il a pénétré dans les ateliers. Dans celui de Zénodore, ce célèbre artiste que Néron avait fait venir de Gaule pour le charger de l'exécution de sa statue, il a admiré non seulement le modèle d'argile de cette statue, mais encore les maquettes, premières esquisses de l'œuvre[1]. Il parle quelque part, en connaisseur, des ébauches des maîtres, de ces premiers linéaments où s'est déjà imprimé leur génie[2]. La vue d'un tableau placé par Auguste dans sa curie provoque de sa part une réflexion élevée sur la puissance de l'art qui, avec un motif vulgaire, sait créer une œuvre immortelle[3]. Enfin, la mention des beaux ouvrages d'art qu'il énumère semble être une jouissance intime pour son esprit[4].

Mais, d'autre part, il parle sans s'émouvoir de la mutilation de deux magnifiques tableaux d'Apelle qu'une main brutale, par l'ordre de Claude, avait profanés. Il se contente de citer la *Vénus Anadyomène* du même maître, sans dire un seul mot de cette œuvre divine qu'a admirée l'antiquité tout entière.

En revanche, c'est avec une simplicité crédule qu'il recueille toutes sortes d'anecdotes, contes ironiques d'atelier, ou

[1] Plin., *N. H.*, XXXIV, 7, 18. — [2] Id., *ibid.*, XXXV, 11, 40. — [3] Id., *ibid.*, XXXV, 4, 10. — [4] Id., *ibid.*, XXXIV, 7, 17.

récits inventés par les cicérones de l'antiquité pour étonner une curiosité naïve. Tandis que, d'un côté, il puise dans leur répertoire ces futilités, de l'autre, il tire de quelque savant traité des considérations d'un haut intérêt sur la ligne de Parrhasios ou le modelé du bœuf de Pausias. Il se plaint quelque part que l'encombrement des devoirs et des affaires empêche, à Rome, tous les citoyens de contempler les objets d'art; pour les admirer, en effet, ajoute-t-il, il faut du loisir, du silence et de la tranquillité. Peut-être ces avantages manquent-ils également au critique pour pouvoir juger et penser par lui-même. Aussi est-ce la simple nomenclature des artistes et de leurs œuvres qui occupe la plus grande place dans les chapitres qu'il a consacrés à l'art. A peine dans cette sèche et froide énumération peut-on relever quelques brefs jugements.

Au compilateur soigneux et érudit, mais borné au petit détail des faits, opposons maintenant un écrivain aux vues élevées, aux accents éloquents; un écrivain qui prouve que les grandes questions d'esthétique étaient encore agitées dans ce siècle et intéressaient les esprits.

Ici, il ne s'agit plus d'allusions ni d'aperçus rapides, mais d'un important morceau, d'un monument de haute critique. Nous voulons parler du discours de Dion Chrysostôme où, par une ingénieuse fiction, ce rhéteur suppose que, devant la Grèce assemblée à Olympie, l'auteur du *Jupiter*, Phidias, rend compte de son œuvre et explique les procédés de son art[1]. Deux parties surtout sont du plus haut intérêt : celle où le grand artiste compare les moyens qu'offre la sculpture avec ceux dont dispose la poésie, et celle où il fait connaître comment il a conçu son *Jupiter*. Rien de plus élevé que la première où les rapports des deux arts sont exposés avec une sagacité et une pénétration éminentes, où le grand sculpteur montre une si profonde intelligence du sien, de ses ressources

[1] Dion Chrysost., *Orat.*, XII.

et aussi de ses limites, où enfin des considérations pleines de finesse et de profondeur annoncent déjà les savantes analyses de Lessing. Et quant à la seconde, comme le *Jupiter* d'Olympie est magnifiquement interprété ! Comme l'auteur, par la bouche de Phidias, explique avec une remarquable supériorité de vues la pensée et les intentions de l'artiste essayant de répondre à la fois, dans la représentation du dieu, et à l'idée de la majesté divine, telle que la concevait l'imagination populaire, et aux conditions de son art ! Ainsi, les hautes théories dans lesquelles s'était plu l'antiquité étaient encore goûtées de ce siècle.

La mode de la description et l'ambition nouvelle de la prose répondent à ce mouvement d'idées artistique. Décrire l'œuvre d'art est le premier pas du critique ; or, ce genre de description paraît avoir été fort en vogue au deuxième siècle de l'ère chrétienne. Dejà Catulle, déjà Virgile avaient, en vers élégants, retracé des tableaux. Ce goût se propage ; tous les poètes rivalisent. Stace décrit l'*Héraclès* de Lysippe dans un style prétentieux, mais où se distingue ce trait heureux qui peint si bien l'effet de la justesse des proportions :

> ..... parvusque videri
> Sentirique ingens [1].

Il décrit aussi la statue équestre de Domitien. Même description chez Martial. Apulée, dans ses *Florides*, retrace également une statue. C'est un genre en faveur qui a un nom particulier [2]. Pline le Jeune hérite d'une statuette représentant un vieillard. Il se hâte d'en reproduire les traits dans sa prose avec un juste sentiment de l'art, et ce bronze lui offre le motif d'un charmant croquis. Les finesses sont bien vues et bien indiquées, quoique l'auteur déclare qu'il n'est pas connaisseur. Plus tard Élien, dans le même goût, décrit un tableau de Théon où se voyait un guerrier volant

[1] Stace, *Sylv.*, IV, 6. — [2] Ἔκφρασις.

au combat. Chose curieuse : les poètes, après avoir si longtemps inspiré les artistes, s'inspirent d'eux à leur tour et se souviennent de leurs œuvres. N'est-ce pas à la statuaire qu'Ovide doit plus d'un trait de sa peinture des Niobides expirant sous les flèches d'Artémis et d'Apollon? Et ce geste si dramatique de la mère défendant sa dernière fille, n'est-ce pas au même art qu'il l'a emprunté? Un motif célèbre dans l'histoire de l'art, c'est Achille à Scyros. Dans les vers de Stace qui redisent cette aventure on reconnaît que la pensée du poète se reporte sans cesse vers les œuvres de l'art, et ce passage est un commentaire des tableaux et bas-reliefs dans lesquels l'antiquité avait représenté ce motif. L'indication de la scène, telle qu'elle est figurée par l'art, y est très exacte. Tout est là : les vêtements de femme que repousse le jeune héros, cette attitude hardie et ce pas gigantesque que lui prêtait la tradition. Dans Lucain, Heraclès terrassant Antée offre plus d'un trait demandé à l'art.

La description devient tellement à la mode qu'elle donne lieu aux plus ridicules excès. Lucien raille un écrivain qui avait rempli tout un volume de la description du bouclier de l'empereur. Cette manie gagne jusqu'aux historiens. Le même Lucien en cite un qui, dans un moment critique, parlant d'une caverne où s'est réfugié le général ennemi, se met à décrire les touffes de lierre, de myrte et de laurier qui entremêlent leurs rameaux pour l'ombrager.

A ce développement du genre descriptif s'allie une ambition nouvelle de la prose. Cette belle langue grecque, si féconde en ressources, qui s'était prêtée avec une incomparable souplesse à toutes les formes de la pensée et du sentiment, aux plus subtiles analyses du raisonnement comme aux mouvements les plus passionnés de l'éloquence, cette langue, disons-nous, a une inspiration nouvelle : elle veut rivaliser avec la peinture; elle veut traduire les formes et les couleurs par les mots. « Il est reconnu, dit Élien, que la prose est aussi capable de peindre tout ce qu'elle veut que

les artistes. » Lucien lui-même, par son exemple, atteste ce goût nouveau. Lui, dont la prose est si fine et si sobre dans son exquise élégance, épuise toutes les richesses du langage pour décrire un paon; l'élégance des mouvements, le luxe des tons, il prétend tout reproduire par la puissance de l'expression.

Cette prétention nouvelle de la langue s'accentue de plus en plus. Plus tard, le sophiste Himère déclarera que la prose est supérieure « à la cire » c'est-à-dire à la palette. Cette nouvelle diction qui recherche la couleur et l'effet, poursuit le pittoresque et ne s'adresse plus à l'esprit, mais aux yeux pour lesquels elle retrace les lignes et les contours, décrit les formes et les attitudes, c'est la prose artistique qui, avec la prose poétique, était alors en honneur.

Ceux qui cultivèrent avec le plus d'ardeur le genre descriptif et cette prose nouvelle, ce furent les sophistes ; c'est aussi chez eux que naquit la critique d'art. Tout en déplorant les abus de l'esprit sophistique, on ne peut nier qu'ils ne fussent des hommes distingués qui avaient gardé dans leur cœur la passion des belles choses. Ils aiment la gloire passée et en entretiennent le culte dans la jeunesse. Leur style est raffiné, mais leur enthousiasme sincère. Le goût de l'art, si vif dans Philostrate, ne lui est pas particulier. Hérode Atticus fut un amateur remarquable. Possesseur d'une immense fortune, il en fait au profit de l'art le plus magnifique usage, dotant les villes de statues. A Corinthe, dans le temple de Jupiter Isthmien, il consacre un superbe groupe d'Amphitrite et de Poseidon avec l'enfant Palémon portés sur un quadrige, composition gigantesque de sculpture chryséléphantine. Il donne aussi à la même ville une Aphrodite armée. A Olympie, il remplace par deux statues nouvelles les antiques images de Déméter et de sa fille. Ses parcs sont ornés des statues de ses fils représentés en costume de chasse. La tradition de ces goûts artistiques se perpétue chez les sophistes, et un siècle après, Himère accueillant à

Athènes des Ioniens qui viennent la visiter leur montre avec orgueil cette cité si pleine de grands souvenirs; mais ce sont surtout les monuments de l'art qu'il leur fait voir, c'est la *Bataille de Marathon*, œuvre du vieux Polygnote, c'est la *Minerve*, c'est l'*Apollon* de Phidias. Ainsi ces sophistes ne sont pas de purs lettrés, ce sont aussi des artistes. Ce que Philostrate, dans ses différents écrits, dit sur la peinture, prouve que ces questions d'esthétique discutées parmi eux occupaient leur pensée. Peut-être le maître en entretenait-il quelquefois ses élèves. Il était impossible que de ce milieu ne sortît pas la critique. Des amateurs distingués qui, animés de la passion de l'art, en possédaient la théorie et en admiraient les œuvres, devaient être conduits à la description et à l'analyse de ces mêmes œuvres, surtout lorsque ces amateurs étaient en même temps des hommes de style, des écrivains possédant tous les secrets de la langue et trouvant dans ce genre un nouvel et brillant usage de leur talent.

III

La critique chez les sophistes : Philostrate. — Un périégète au IIe siècle de l'ère chrétienne : Pausanias. — Comment ce dernier décrit le tableau de la *Bataille de Marathon* et celui de la *Prise de Troie* de Polygnote ; extrême insuffisance de sa critique qui n'est nullement intelligente.

Le plus illustre interprète de la critique artistique chez les sophistes, c'est Philostrate; c'est lui qui a créé véritablement le genre. Pour répondre aux exigences de la mode et au besoin des esprits, alors avides de beau langage, il en fait avant tout une œuvre oratoire. Rhéteur ingénieux et brillant, il épuise dans ses descriptions de tableaux tous les artifices de l'ex-

pression. Cette recherche lui a nui; le lettré raffiné et prétentieux a fait tort à l'amateur. En général, on ne lui a su gré ni de son talent et de son esprit, ni de sa connaissance de l'art; on n'a pas voulu voir qu'il y a en lui du poète autant que du rhéteur; on a suspecté sa bonne foi; c'est une injustice. Mais il faut l'avouer : le genre tel qu'il l'a conçu l'exposait à la censure des esprits exacts et rigoureux qui proscrivent les vains ornements. Tous les renseignements précis manquent à cette critique; le tableau décrit par le rhéteur se présente à nous sans date et sans signature. Quel en est l'auteur? Est-ce un maître célèbre ou un artiste inconnu? A quelle école appartient-il? Est-il de la belle époque ou de la décadence de l'art? On nous laisse tout ignorer. Tel était le grave défaut de cette critique qui écartait de parti pris toute science et toute érudition; l'esprit moderne lui a reproché trop de parure[1].

Tout autre est le caractère d'un écrivain qui vivait à peu près vers le même temps que Philostrate. Tandis que celui-ci se renferma à Naples dans sa galerie de tableaux, Pausanias voyagea en Grèce[2], recueillant partout des notes et des informations, archéologue exact, antiquaire diligent, s'enquérant sur les lieux des légendes, voyant et visitant tout, attentif au petit détail. Malheureusement, ce précieux esprit d'investigation exclut chez le voyageur toute autre qualité. Si Philostrate est trop orné et trop fleuri, Pausanias est d'une sécheresse déplorable. Il n'a aucun goût, aucun sentiment de l'art. Dans ses descriptions, il se borne à un simple tracé, maigre et aride. Tel qu'il est, son livre est très intéressant

[1] Nous n'insisterons pas ici davantage sur ce critique auquel nous avons consacré une étude spéciale. Voyez *Un critique d'art dans l'antiquité, Philostrate et son école*, par E. Bertrand. Thorin, 1881. — [2] Pausanias composa son *Voyage historique en Grèce* vers l'an 174 de J.-C. On place la date de la naissance de Philostrate dans les dernières années du règne de Marc-Aurèle, vers 180.

pour nous modernes; c'est une source inépuisable de renseignements curieux sur les lieux et les monuments. Sans doute, dans son siècle, il venait aussi à son heure comme Philostrate. Tous deux obéissaient à l'esprit de leur temps : Philostrate, en flattant l'imagination d'une société formée par les rhéteurs et les sophistes; Pausanias, en satisfaisant la curiosité des archéologues.

En somme, Pausanias représente, au IIe siècle de l'ère chrétienne, une vieille école, celle des périégètes. On désignait ainsi, dans l'antiquité, ces infatigables voyageurs qui parcouraient les diverses contrées pour visiter les édifices publics et les temples, apprendre les traditions locales, recueillir les inscriptions, décrire les offrandes, les statues, les tableaux. Les périégètes ne sont pas des connaisseurs pressés de voir et d'admirer les belles choses : ce sont surtout des antiquaires.

Avant Pausanias, le plus célèbre avait été Polémon qui vivait vers le IIIe siècle avant J.-C. La liste de ses ouvrages dont il ne nous reste que quelques fragments nous montre un archéologue. Il avait décrit les tableaux des Propylées et composé quatre livres sur les offrandes suspendues dans l'Acropole. Ce devait être un bien curieux travail que son étude sur les tableaux de Sicyone. D'un passage conservé où il retrace la mutilation d'une œuvre de Mélanthe on peut induire qu'il se plaisait à raconter l'anecdote relative au peintre et à son œuvre; et ce qu'il dit en un autre endroit d'un genre licencieux reflétant la corruption des mœurs semble prouver qu'il traitait des différents genres de peinture. En tous cas, la description du tableau et l'explication du sujet étaient sans doute un des objets principaux de son ouvrage. Dans quelle mesure la critique y paraissait-elle? C'est ce qu'il est impossible de déterminer. Sans doute Polémon était, comme Pausanias, plutôt un archéologue qu'un artiste. Il avait, selon toute vraisemblance, le même goût d'enquête et de recherches, la même ardeur de curiosité. Pour

le mieux connaître, il n'y a donc qu'à étudier Pausanias, dont le livre peut nous donner une idée des ouvrages, aujourd'hui perdus, des périégètes. C'est là que nous devons chercher comment ces voyageurs et ces curieux entendaient l'explication d'une œuvre d'art.

Loin de nous la pensée de déprécier le mérite de Pausanias comme antiquaire. Sans lui, quelle connaissance aurions-nous de la Grèce ancienne et de ses monuments? Combien l'archéologie ne lui doit-elle pas? Mais ici nous ne devons l'envisager que comme critique et homme de goût. A ce point de vue particulier, que l'intérêt de son livre est faible! Qu'elle est sèche sa description des peintures qui ornaient le Pécile, ce portique dont les parois avaient été illustrées par le pinceau de Polygnote et de Micon! Le tableau de la bataille de Marathon, composition épique qui dans tous les âges excitait l'enthousiasme des amateurs, ne lui fournit qu'un tracé froid, réduit à quelques traits.

Il était divisé en trois scènes; voici comment il les décrit :

« Les Béotiens de Platées et les hommes de l'Attique sont prêts à se mesurer avec les barbares; les deux partis semblent annoncer la même ardeur pour la lutte qui va commencer. — Au centre est la mêlée; les Perses en déroute sont culbutés dans le marais. — A l'extrémité de la peinture, on voit les vaisseaux phéniciens; les barbares s'y jettent en foule poursuivis par les Grecs qui les massacrent. »

C'est tout! Quoi! Est-ce là ce grand fait d'armes de la Grèce? cette page glorieuse due à l'un de ses premiers artistes? Ainsi, nulle émotion, nulle appréciation artistique! Déçus, nous cherchons partout dans l'antiquité ce qui pourra y suppléer. Nous voudrions ressentir quelque chose de l'impression que produisait cette belle œuvre, de l'exaltation patriotique qu'elle provoquait dans les âmes; mais vainement : Pausanias a passé devant elle en froid spectateur. Il ajoute pourtant quelques remarques à sa description; mais

elles dénotent toujours le même esprit : un goût d'antiquaire :

« Vous distinguez dans ce tableau le héros Marathon, de qui le bourg a pris le nom, Thésée qui paraît sortir de la terre, Athéné et Héraclès; car les Marathoniens, à ce qu'ils disent eux-mêmes, sont les premiers qui aient rendu les honneurs divins à ce dernier. Parmi les combattants, les plus reconnaissables sont Callimaque qui commandait alors les Athéniens, Miltiade, l'un des généraux et le héros Echetlos[1]. »

Sans doute, la mention de tous ces personnages est intéressante; mais comment étaient-ils disposés dans le tableau? Quelle était leur relation, leur attitude, leur expression? Voilà ce que Pausanias se garde bien de relever.

Pour nous rendre mieux compte de sa méthode, choisissons un morceau important dans l'ouvrage du voyageur : la description qu'il nous a laissée des peintures dont Polygnote avait orné les murs de la Lesché, à Delphes[2]. Certes, si une belle occasion s'offrait au talent d'un critique, c'était bien celle-là. En présence de ces vastes surfaces que devait couvrir son pinceau dans le premier sanctuaire de l'Univers, au lieu où l'on accourait de tous les points du monde grec et barbare pour consulter le dieu prophète, le vieux maître avait senti naître en lui l'enthousiasme et conçu le projet d'une œuvre grandiose. Il avait choisi pour sujet ce que l'histoire lui présentait de plus tragique et la religion de plus émouvant : le spectacle d'un grand empire qui s'écroule et celui de la destinée des âmes après la mort. De là deux vastes tableaux : l'un représentant la *Chute de Troie* ou plutôt ce qui la suivit, l'autre, la *Descente d'Énée aux enfers*.

L'esprit général de la composition, son sens profondément humain et religieux, voilà ce qu'un critique moderne eût

[1] Pausanias, I, 15. — [2] Id., X, 25-31.

fait tout de suite comprendre. Il eût montré aussi comment l'artiste avait conçu son sujet. Polygnote eût pu, en effet, représenter la prise même et l'incendie de Troie. C'était un beau motif; que de scènes émouvantes! Mais il a écarté un tel spectacle; ce mouvement et ce tumulte convenaient moins à son génie, peut-être même étaient-ils moins conformes au génie de l'art antique. Il préfère des scènes plus calmes dans leur grandeur et aussi pathétiques dans leur grave solennité. Ce n'est pas la passion du drame, mais la tristesse majestueuse de la tragédie. On verra donc ce qui a suivi cette nuit terrible dans laquelle Troie s'est abîmée au milieu des flammes, la triste solitude des rues, le sol jonché de morts, les derniers coups frappés par un ennemi irrité, le groupe lamentable des captives et des prisonniers troyens, le départ triomphant des vainqueurs; c'est ainsi que le grand peintre a entendu son sujet.

Mais pour comprendre la grandeur du drame ainsi conçu il faut l'âme d'un poète et d'un artiste; or, la curiosité seule domine dans Pausanias, la curiosité d'un voyageur, d'un antiquaire, d'un mythologue. Pausanias cherche les sources où a puisé le peintre; il se réfère aux poèmes d'Homère, aux grandes Éées, à la petite Iliade, au poème intitulé Minyade. Il lit avec intérêt les noms des personnages inscrits sur le tableau, indique ceux que Polygnote a trouvés dans Homère et ceux qu'il a inventés. Il s'enquiert de la tradition, et rapporte les légendes à ceux chez qui on les trouve pour la première fois. Les contes naissent d'eux-mêmes au milieu de sa description qu'il suspend volontiers à chaque pas pour dire à propos du tableau tout ce qu'il sait et tout ce qu'il a vu. Sa curiosité a épuisé toute la science des exégètes du temple. Il possède l'érudition des mystagogues, de ceux qui sont chargés de conduire les visiteurs, de divertir et d'étonner leur imagination par des histoires singulières. En décrivant le tableau des enfers, il s'arrête devant la scène d'Ocnos tressant sa corde auprès de l'âne qui la mange à mesure qu'elle se fait.

Il en explique le sens ; c'est, dit-il, le symbole du mari qui a une femme infidèle : voilà ce que Polygnote donne à entendre. A ce propos, un proverbe ionien s'offre à sa mémoire; il se rappelle aussi qu'il y a un grand, un bel oiseau nommé Ocnos, un oiseau rare, s'il en est un, appartenant à l'espèce des hérons. Voit-il Ariadne représentée? Ariadne le fait penser à Dionysos, Dionysos lui remet en mémoire le pont que celui-ci a construit sur l'Euphrate, ce pont rappelle à son souvenir la ville qui s'est bâtie en cet endroit : c'est avec peine qu'il s'arrache aux légendes grecques et égyptiennes pour revenir à sa description.

Pausanias est antiquaire. Dans la *Prise de Troie*, Polygnote a représenté un autel auquel s'attache un petit enfant saisi de frayeur. Ce qui intéresse ici Pausanias, ce n'est pas cette touchante image. Son regard curieux découvre sur l'autel une cuirasse d'une espèce particulière; c'est une antiquité, γυαλοθώραξ ; il la décrit. Elle présente une double plaque pour protéger à la fois la poitrine et le dos ; les deux parties s'ajustent ensemble avec des agrafes ; elle peut dispenser du bouclier. Il se souvient qu'Homère donne une pareille cuirasse au phrygien Phornyx ; il a vu aussi dans le temple de Diane à Éphèse un tableau de Calliphon le Samien où étaient représentées des femmes attachant les deux plaques de la cuirasse de Patrocle.

Cette curiosité le rend très exact et très attentif aux petits détails. Il note parmi les personnages ceux qui ont de la barbe et ceux qui n'en ont pas. Il remarque que la bague de Phocas est une pierre enchâssée dans de l'or, que sur la chlamyde de Memnon des oiseaux ont été représentés, que le bouclier de Ménélas porte un serpent gravé. Il est si scrupuleux qu'il compte les blessures des prisonniers troyens rangés près d'Hélène ; Mégès est blessé au bras, Lycomède laisse voir trois blessures, l'une au poignet, l'autre à la tête et la troisième au talon, enfin Eurybate est blessé aussi au talon et à la main; et Pausanias cite son autorité, Leschès,

fils d'Eschylinos, qui mentionne la blessure de Mégès due à un coup porté par Admète l'Augéen pendant un combat de nuit, et celle de Lycomède frappé par Agénor. Assurément, ajoute-t-il gravement, Polygnote n'eût pas ainsi représenté ces blessures s'il n'avait lu le poème de Leschès.

Tous ces minces détails complaisamment recueillis semblent acquitter la conscience du critique. Sans doute, dans une œuvre aussi grande que celle de Polygnote, tout intéresse l'esprit qui est touché, par exemple, de ce scrupule du vieux maître respectant la tradition jusque dans les moindres particularités. Mais il ne faut pas que la vue des humbles choses dérobe les grandes à l'imagination. Pausanias ne voit pas l'ensemble ; indifférente aux beautés poétiques de la conception, son intelligence ne pénètre pas davantage celles de l'ordonnance.

Le tableau de Polygnote était partagé en différents groupes étagés, en scènes superposées. Pausanias se contente de promener son regard sur les personnages qui se présentent, en suivant toujours ; puis, lorsqu'il a vu le bas, revenant à la partie supérieure, il prend ceux qu'il a laissés en arrière, oublieux de tout enchaînement, de toute liaison. On peut citer un curieux exemple de cette inintelligence : la description de la scène d'Hélène dans la *Prise de Troie*. Rien de plus décousu et de plus incohérent. Le motif de la scène est Eurybate, messager d'Agamemnon, venant demander à Hélène la grâce d'Ethra. Pausanias remarque d'abord Eurybate qui se tient près d'Hélène, puis il remonte vers la partie supérieure de la peinture, mentionne les guerriers troyens qui sont au-dessus d'Hélène, et, reprenant le bas, aperçoit enfin Ethra et Démophon dont la présence donne seule un sens à la scène et complète le groupe : alors il conjecture le sujet. Si parfois dans sa description, la disposition de la scène et des personnages se révèle, c'est que tout a été si bien ordonné par l'artiste que le tableau se compose de lui-même, qu'il n'y a qu'à voir et à décrire pour que

l'ordre apparaisse et que les groupes se montrent, distribués selon les lois de l'art.

L'ordre général n'est pas mieux saisi que celui de chaque scène. La *Prise de Troie,* en particulier, atteste chez Pausanias une singulière inadvertance de la pensée et du regard. Il prend la composition à rebours. En effet, telle qu'on peut l'entrevoir, cette composition avait un caractère particulier, étant à la fois coordonnée et successive. C'était une série de scènes variées qui se déroulaient ; chacune prise en soi composait un tout ; mais il y avait un centre commun à toute la composition. Pausanias, entrant dans la Lesché, commence par décrire la première scène qui se présente à sa vue ; or, cette scène est évidemment la dernière dans l'ordre général adopté par l'artiste.

Restituons au tableau son ordonnance véritable, et nous verrons tout s'éclairer d'un jour nouveau. Les scènes se développent suivant une distribution savante. Nous sommes d'abord au milieu de Troie où la maison d'Anténor s'élève seule parmi des ruines ; ensuite s'offre l'aspect désolé du champ de bataille qui pénètre notre cœur d'un sentiment de terreur et de pitié. Il semble que l'œuvre de la vengeance soit terminée et que la rage des vainqueurs se soit assouvie. Non ; un ennemi plus terrible encore que les autres poursuit sa tâche sanglante : c'est Néoptolème, fils d'Achille, frappant de nouvelles victimes aux yeux de spectateurs épouvantés de tant de fureur. Peu à peu nous nous sommes éloignés de Troie, dont on ne voit plus que les murailles au second plan, dominées par la tête du cheval de bois. Nous voici déjà dans le camp des Grecs. Les vainqueurs dont la colère s'est adoucie sont groupés autour d'un autel, et Ajax atteste par serment qu'il a respecté Cassandre, une des captives. Ici, peut-être au centre de la composition, se tient le vieux Nestor, coiffé du piléos et appuyé sur sa lance; près de lui est son cheval rendu à la liberté et prêt à se rouler sur la poussière. N'est-ce pas comme un symbole de

la lutte terminée et du calme rentré dans les cœurs? Le vieillard semble placé là exprès, entre les vainqueurs tout sanglants encore et les prisonniers qui, dérobés à leur glaive, vont paraître dans les attitudes diverses de l'humiliation, de la douleur et de la rage impuissante. Au pied du cheval de Nestor venait expirer la grève sur laquelle la mer roule ses galets. Nous sommes maintenant tout à fait loin de Troie et sur le rivage. Voici le groupe des Troyens et bientôt celui des Troyennes parmi lesquelles se montre Hélène entourée de ses femmes, Hélène toujours belle, toujours triomphante au milieu de ce deuil qu'elle a causé : suprême hommage rendu par les Grecs à la beauté. Ici, une dernière scène est offerte aux regards. Un vaisseau est prêt à partir, on enlève les tentes fixées au sol, les Grecs ont achevé leur tâche et n'ont plus qu'à regagner leurs foyers. Ainsi, dans cette composition symétrique où un art savant avait balancé les groupes, la première et la dernière scène se répondaient et formaient un beau contraste. Voilà ce que Pausanias ne voit pas, et ce qu'il nous oblige à deviner.

Chez lui l'expression n'est pas plus indiquée que la composition ou plutôt cette indication est des plus simples. Telle est la sécheresse de celui qui, ailleurs, dans les détails simplement curieux, est si fécond, si inépuisable. Rarement, il note le geste, le regard, l'attitude, ou il le fait rapidement et d'un mot.

Ce que Pausanias remarque surtout, c'est ce qui frappe le vulgaire, ce sont les effets singuliers, les aspects étranges. Il ne manque pas de signaler les poissons qui nagent dans les eaux du Styx, semblables à des ombres. Tout personnage bizarre appelle son regard : c'est le démon Eurynomos occupé à dévorer les chairs des cadavres, découvrant ses dents et, par sa couleur qui est intermédiaire entre le noir et le bleu, rappelant les « mouches à viande » ; c'est Ajax, représenté avec les tons livides d'un naufragé et tout ruisselant encore

de l'écume des mers; c'est Tityos peint comme un homme épuisé par la souffrance et avec l'aspect d'un pâle fantôme. Voilà ce qui intéresse Pausanias et obtient de lui un regard curieux. Mais de peindre Cassandre telle que l'avait représentée le maître, c'est son moindre souci. Il faut que ce soit Lucien qui nous retrace par hasard, en passant, quelques traits de cette belle figure, la noblesse de ses sourcils, la rougeur délicate de ses joues, les beaux plis de sa robe si savamment drapée par l'artiste. De tout cela Pausanias n'a rien vu.

On ne peut sans doute lui refuser une qualité : l'exactitude et la précision dans le petit détail. Quelquefois, il retrace une scène d'un trait sobre et juste; mais il n'a nul sentiment artistique. Dans sa description du *Jupiter Olympien,* comme il est muet sur tout ce qui appartient à l'art! Quoi! rien de la science de l'artiste, rien de l'expression et de l'attitude du dieu! Après avoir dit qu'il est assis sur un trône, qu'il a sur la tête une couronne d'olivier, passant tout de suite aux accessoires, il remarque la victoire qu'il tient de la main droite, le sceptre qu'il porte dans la main gauche; puis il s'occupe du manteau et des souliers, ensuite du trône qu'il décrit en détail. Et c'est ainsi qu'il est ému de cette sublime image dont la beauté avait, dit un ancien, ajouté quelque chose à la vénération des peuples, tant la majesté de l'œuvre égalait celle du dieu!

CHAPITRE V

LA CRITIQUE D'ART DANS LUCIEN

I

Première vocation de Lucien ; il montre des dispositions pour l'art ; sa famille veut en faire un sculpteur. — Comment cette vocation est découragée.

Parmi les écrivains de l'antiquité qui se sont occupés d'art, peut-être n'y en a-t-il pas qui ait eu plus que Lucien le droit d'en parler. Si Pline est un curieux, Pausanias un antiquaire, Philostrate un amateur, Lucien, lui, a failli être un artiste. Or, avoir un peu connu ce que dans un art on appelle le « métier », n'est-ce pas, pour en discourir, un précieux avantage? Lucien appartenait à une famille de sculpteurs. Son grand-père et ses deux oncles avaient taillé le marbre, non sans talent; car ils étaient, nous dit-on, arrivés à quelque célébrité. Témoin de leurs travaux et excitée par leur exemple, peut-être un peu fière déjà de succès qui honoraient la famille, son enfance ne put résister à ces premières impressions que fortifiaient d'ailleurs un instinct naturel et de secrètes aptitudes. Dans son jeune âge, pétrissant de la cire, il

en façonnait de grossières images. C'était l'annonce d'une vocation. Il y eut un conseil de famille, et on y décida que Lucien serait artiste. Il fut mis en apprentissage chez son oncle. Malheureusement, dès le premier moment, une simple maladresse du jeune apprenti, suivie d'une punition sévère, vint tout gâter et jeter dans une carrière bien différente celui que la sculpture semblait appeler à elle. Cette aventure nous est contée par Lucien lui-même avec une spirituelle gaîté. Pourquoi nous refuserions-nous le plaisir d'en entendre de sa bouche même le piquant détail?

« J'avais quitté depuis peu les bancs de l'école, car j'étais déjà grand garçon, lorsque mon père délibéra avec ses amis pour savoir ce qu'il ferait de moi. D'après l'avis général, l'étude des lettres exigeait beaucoup de travail et de temps, de grands frais et de la fortune; or, minces étaient nos ressources ; nous allions même, avant peu, avoir besoin qu'on nous vînt en aide. Si, au contraire, je me faisais ouvrier, je pourrais immédiatement me suffire à moi-même et je ne mangerais plus, à mon âge, le pain de la maison ; ensuite je ne tarderais pas à faire plaisir à mon père en lui apportant ce que je gagnerais. »

« Un second point fut traité : quel est le métier le meilleur, le plus aisé à apprendre, le plus digne d'un homme libre, celui qui, coûtant le moins pour les instruments, procure à l'homme le nécessaire? Chacun de louer telle ou telle profession, selon son goût et son expérience. Alors mon père, regardant mon oncle maternel qui assistait au conseil et qui passait pour un habile statuaire : « Comment, dit-il, lorsque vous êtes là, donner la préférence à une autre profession? Allons! emmenez-moi ce garçon, il me désignait, et chargez-vous d'en faire un bon ouvrier, habile à tailler, à ajuster, à sculpter la pierre. Il en est capable et, vous le savez bien, ce n'est pas l'aptitude qui lui manque. » Mon père jugeait ainsi d'après ce qu'il m'avait vu faire, en jouant, avec de la cire. En effet, sitôt la classe finie, râclant la cire de mes tablettes,

je me mettais à faire des bœufs, des chevaux, que dis-je? même des hommes, pas maladroitement du tout, au gré de mon père. Ce talent m'avait valu maint soufflet de mes maîtres; mais, aujourd'hui, il était devenu un sujet d'éloges : j'avais de brillantes dispositions; je promettais beaucoup; j'apprendrais vite mon métier; n'étais-je donc pas habile à pétrir la cire? »

« Arrive le grand jour où devait commencer l'apprentissage. Je suis confié à mon oncle, tout ravi, ma foi! de l'affaire. Ah! ce ne serait pas un petit plaisir, ni un faible sujet d'orgueil auprès de mes camarades que de sculpter des dieux et de faire de jolies figurines pour moi et pour qui je voudrais! Mais, du premier coup, j'eus la malechance des débutants. Mon oncle, me mettant un ciseau à la main, m'avait placé devant une tablette de marbre avec la recommandation de procéder bien doucement. « Tu sais le proverbe », avait-il ajouté : « Ouvrage commencé est à moitié fait. » Sans expérience, je donne un coup trop fort : la tablette est brisée. Sur-le-champ, violente colère de mon oncle; il saisit une courroie placée à sa portée et, d'une main qui n'était ni douce ni légère, m'initie au métier par les larmes. »

« Je m'enfuis; j'arrive à la maison, suffoqué de sanglots, les yeux noyés. Je raconte la courroie, je montre les meurtrissures, j'accuse la brutalité de mon oncle : oui, il est jaloux, il a peur que je ne sois un jour plus habile que lui! Voilà ma mère indignée, maudissant mille fois son frère. Moi, sitôt le soir venu, j'allai me coucher, le visage encore humide, et, toute la nuit, je songeai[1]. »

A quoi songea-t-il? à la sculpture qui lui avait attiré une si rude correction. Il la vit, dans son imagination troublée, sous la figure d'une femme « qui avait les traits durs, les cheveux hérissés, les mains calleuses, la robe relevée, toute

[1] Lucien, *Somnium*, I, 1-4.

couverte de plâtre, telle que son oncle, lorsqu'il travaillait la pierre ». Elle cherchait à le regagner : « Ne dédaigne ni l'humilité de mon extérieur, ni la malpropreté de mes vêtements, disait-elle ; c'est après un tel début qu'un Phidias a montré aux hommes Jupiter, qu'un Polyclète a représenté Junon, qu'un Myron a mérité l'admiration, et un Praxitèle, la gloire : grands artistes adorés aujourd'hui avec les dieux[1]. » Elle eut beau faire, Lucien resta insensible à toutes ses avances. Peut-être les fautes et les barbarismes dont elle semait ses discours contribuèrent-ils un peu à les discréditer auprès du jeune homme. Elle avait d'ailleurs une redoutable rivale, la Science, qui, par le charme de sa physionomie, la noblesse de son maintien, l'élégance de sa parure, jointes aux plus brillantes promesses, n'eut pas de peine à conquérir celui qui se refusait aux sollicitations de la sculpture.

C'est sous la forme de ce songe allégorique que Lucien nous apprend comment se décida sa destinée. Il ne fut pas sculpteur. Il dit gaiement que « la courroie et la grêle de coups par lesquels il avait débuté la veille ne furent pas étrangers à sa détermination ». La vérité, telle qu'on l'entrevoit à travers son badinage, c'est que l'atelier ne lui plut pas. Rude est le labeur, en effet, auquel il condamne le praticien. La partie du « métier », dans tous les arts, est pénible, mais nulle part autant que dans la sculpture. Ce bloc informe qu'il faut tailler, cette poussière qui en jaillit lorsque le ciseau attaque le marbre, ces lourds instruments qu'on manie, tout blesse une main fine. « Si tu te fais sculpteur, tu ne seras qu'un manœuvre. » Et celui-ci se vit alors, pour toute sa vie, « revêtu d'une tunique sale, avec un accoutrement d'esclave, ayant à la main un levier, un ciseau, un burin, un marteau, courbé sur son ouvrage, rampant, sans jamais penser à rien de noble et de libre[2] ». Il n'en fallait pas tant pour rebuter un esprit délicat, avide d'éloquence et de poésie,

[1] Luc., *Somn.*, I, 6-8. — [2] Id., *ibid.*, I, 13.

et amoureux du beau, mais d'un beau que l'intelligence atteint par une voie directe, en s'élevant d'un seul élan à l'idéal, sans avoir à le dégager péniblement d'une épaisse matière : travail dont la lenteur effraie un esprit agile. Telles furent sans doute les impressions de Lucien lorsque, dans l'atelier de son oncle, il se trouva en face de la tâche qui l'attendait ; dans l'artiste il ne vit que l'ouvrier. Aussi renonça-t-il à produire, pour se borner à admirer : il laissa le métier et garda l'art.

Comment devient-il amateur ? Interrogeons sa biographie et voyons quelles circonstances de sa vie ont pu favoriser le développement de ses goûts artistiques. Si en effet le sentiment du beau naît avec nous, il est certain que, comme toutes nos facultés, il a besoin d'être cultivé. Ce n'est que peu à peu, par une lente éducation de l'esprit et des yeux, que le goût acquiert cette sûreté, cette finesse, cette sensibilité délicate si nécessaires dans l'appréciation des œuvres de l'art. Mais ce qui contribue surtout à ses progrès, c'est la contemplation fréquente de ces œuvres elles-mêmes. Il faut en voir un grand nombre, les analyser, les comparer, se rendre compte des manières et des procédés, surtout se pénétrer des enseignements du grand art sans lesquels le jugement n'a ni règles ni principes. Lucien eut-il cette initiation ? On peut assurer qu'elle ne lui manqua pas. Il voyagea en effet beaucoup, visita les contrées et les villes les plus riches en chefs-d'œuvre, séjourna à diverses reprises dans ces grandes cités, centres de la civilisation antique, où affluaient tous les arts, où l'esprit était affiné par une longue culture. Partout il examina les plus célèbres monuments de la peinture et de la sculpture avec une curiosité intelligente. C'est ainsi qu'il enrichit son esprit de mille observations, acquérant une érudition variée de critique et d'amateur, et que, par le commerce assidu des maîtres de la belle époque, il se forma un goût exquis.

II

Vie de Lucien considérée au point de vue de son éducation artistique. — Sa jeunesse passée en Ionie. — Ses voyages en Italie et en Gaule. — Il séjourne dans cette dernière contrée. — Son retour dans son pays; première résidence à Antioche; établissement définitif à Athènes. — Ses dernières années.

Lucien était de Samosate [1], petite ville de Syrie perdue aux confins du monde romain. Après l'aventure dont nous avons parlé plus haut, il dut, chassé par la pauvreté de la maison paternelle, quitter son pays et aller chercher fortune ailleurs. Ce fin lettré, ce critique délicat n'était encore, à ce moment, qu'un barbare parlant syriaque, auquel il ne manquait que de porter la robe à manches, à la mode assyrienne [2]. Il était, du reste, dans la toute première jeunesse, l'imagination pleine de rêves et d'espérances. La Syrie, alors, n'était pas plus étrangère à l'art que le reste du monde hellénique. Si dans une humble bourgade comme Samosate, la sculpture était cultivée, il est à croire qu'elle l'était aussi dans les grandes cités; et quant à la peinture, n'est-il pas curieux de voir que l'étude de cet art appartenait à une éducation distinguée? A Emèse, les princes que la Syrie devait donner à Rome comme empereurs, s'y appliquent; et l'un d'eux, Héliogabale, prêt à se rendre dans cette ville pour y revêtir la puissance impériale, et désireux d'accoutumer par avance les Romains à l'aspect bizarre de son habillement, envoie son portrait en pied, peint par lui-même, qui le représentait dans le costume sacerdotal de son pays, offrant un sacrifice à son dieu [3].

[1] Il était né entre les années 120 et 130 ap. J.-C. — [2] Luc., *Bis acc.*, XLVII, 27. — [3] Hérodien, V, 5.

La Syrie était, d'ailleurs, comme toutes les autres contrées, couverte de monuments que Lucien devait visiter un jour. Elle comptait, en particulier, un certain nombre de temples, quelques-uns aussi intéressants que ceux d'Égypte, surtout celui d'Héra assyrienne, à Hiéropolis, la ville sacrée, qu'on trouvait plus bas que Samosate, en descendant le cours de l'Euphrate; temple rempli de curieuses statues décrites par Lucien dans un de ses ouvrages et parmi lesquelles on remarquait surtout la déesse avec son étrange expression, ses vêtements étincelants d'or et de pierreries, d'une richesse orientale [1].

En quittant la Syrie, Lucien se rendit en Ionie. C'était l'époque d'une véritable renaissance littéraire; l'esprit grec se réveillait d'un long sommeil. Une éloquence nouvelle s'était formée, celle des sophistes. Ceux-ci, dont le nom devait être plus tard en défaveur, jouissaient alors d'une grande renommée; leur parole ornée, fleurie, excitait parmi la jeunesse le plus vif enthousiasme; partout les Scopélien, les Adrien de Tyr, les Polémon étaient fêtés et acclamés. Pour les entendre, on accourait de tous les points de la Grèce et de l'Asie. C'est l'Ionie qui, la première, devait initier Lucien à l'art, cette contrée « pleine de merveilles ne le cédant en rien à celles de la Grèce [2] ». Il y arrivait pauvre, obscur, presque enfant. Ce fut un véritable éblouissement des yeux et de l'imagination. Il se mit à errer çà et là à travers ce beau pays [3], qui au charme du climat joignait la séduction de tous les arts, visitant les grandes villes, surtout celles de Smyrne et d'Éphèse, foyers d'études et de lumières où dut l'attirer tout de suite la célébrité de ces sophistes dont il brûlait de suivre les leçons pour parvenir un jour, comme eux, à la gloire. L'incertitude même où il était d'abord sur le parti qu'il devait prendre favorisa ces courses errantes. Il admirait en passant les temples

[1] Luc., *de Syria dea*, LXXII, 32. — [2] Pausan., VII, 5. — [3] Luc., *Bis acc.*, XLVII, 27.

magnifiques « tels qu'on n'en voyait nulle part ailleurs » dont la contrée était couverte, principalement celui de la Diane d'Éphèse « le premier de tous par la grandeur et la magnificence [1] ». Tous ces temples étaient remplis des œuvres des maîtres de la peinture et de la sculpture; le dernier surtout en contenait beaucoup, et des plus remarquables. C'est ainsi qu'on y voyait entre autres plusieurs tableaux d'Euphranor, en particulier, la *Folie simulée d'Ulysse*, peut-être celui-là même que décrit Lucien, une peinture de Nicias, le *Tombeau de Mégabyse, prêtre de Diane*, enfin le portrait d'Alexandre, par Apelle, cette œuvre si célèbre. Les belles statues n'y étaient pas moins nombreuses. Les gardiens du temple faisaient surtout admirer aux curieux une *Hécate* de Ménestrate, signalant dans cette œuvre le beau rayonnement du marbre. Ils montraient aussi plusieurs amazones de différents maîtres; et ils contaient que, lorsqu'on dédia ces statues dans le temple, on convint, pour savoir quelle était la meilleure, de s'en rapporter au jugement des artistes qui étaient présents. Il était évident, ajoutaient-ils finement, que c'était celle que chacun avait jugée la meilleure après la sienne. De cette façon l'amazone de Polyclète avait été placée au premier rang, au second, celle de Phidias, au troisième, celle de Crésilas, etc. [2] Si nous donnons ces détails, c'est pour faire voir dans quel milieu artistique se trouvait la jeunesse de Lucien, excitée par la vue de tant de monuments de l'art, par ces concours et cette émulation des premiers artistes, ces comparaisons qu'on faisait de leurs œuvres, toutes choses merveilleusement propres à former et à exercer le goût. Les Éphésiens montraient encore un *Apollon* de Myron que le triumvir Antoine leur avait d'abord enlevé, mais qui leur avait été rendu par Auguste, lequel, disaient-ils, en avait été averti en songe [3]. C'est ainsi qu'un peu de merveilleux augmentait encore le prestige de l'art.

[1] Pausan., VII, 5. — [2] Plin., *N. H.*, XXXIV, 8, 19. — [3] Id., *ibid.*

Il ne faut pas oublier, du reste, que l'Ionie ne s'était pas bornée à donner un brillant asile aux chefs-d'œuvre étrangers. Elle avait eu aussi jadis une grande école de peinture. Éphèse n'avait-elle pas donné le jour à l'un des premiers artistes grecs, à Parrhasios? Protogène, né à Caune, avait son atelier à Rhodes. Dans la sculpture, les maîtres rhodiens s'étaient fait un nom; et, du temps de Vespasien, l'île respectée par les déprédations des Romains, comptait encore trois mille statues, nombre constaté par les relevés officiels. Ainsi à l'enseignement donné par les œuvres qui s'offraient partout aux yeux s'ajoutait celui des traditions et des souvenirs.

N'est-il pas vrai que dans cette merveilleuse Ionie tout était bien préparé pour inspirer le goût de l'art? Le séjour qu'y fit Lucien produisit en lui un heureux effet. Poli et façonné dans ce « sanctuaire des Muses[1] », le Syrien « avait pris rang parmi les Hellènes »; il était devenu un Grec par la langue, le savoir, le goût : curieuse transformation. D'autre part, il s'était acquis un talent de parole qui allait lui valoir la renommée et la richesse. Lucien, en effet, était sophiste, métier qui consistait à plaider et à professer, et aussi à aller de ville en ville faire ce que nous appelons des « conférences », c'est-à-dire des discours d'apparat dans lesquels, devant un public ordinairement choisi, on exhibait son éloquence. Devenu maître, il continuait donc ses voyages, et ainsi se poursuivait son éducation artistique. On se le représente volontiers animé de la curiosité de ce Lycinos, un de ses personnages qui, dans le cours d'une navigation, relâchait de temps en temps pour visiter certains lieux choisis, s'y enquérir des légendes et contempler les œuvres de l'art. Embarqué pour l'Italie, le voilà qui s'arrête déjà à Rhodes, et qui, au sortir du port, se rend tout de suite au temple de Dionysos, dont il visite les portiques, « admirant en détail les peintures dont la vue le charme et lui remet en mémoire les fables héroïques ».

[1] Philostr., *Vit. Soph.*, II, 21, 111.

Deux ou trois habitants, accourus, lui en expliquent le sens pour un léger salaire. Plus loin, c'est à Cnide qu'il relâche pour aller dans le temple d'Aphrodite saluer la déesse, chef-d'œuvre de Praxitèle; et là, en compagnie de deux amis, il étudie cette admirable statue dont tous analysent les beautés. Déjà est annoncée, pour l'arrivée prochaine à Thespies, une visite au célèbre Cupidon du même artiste[1]. Ainsi voyageait sans doute Lucien, voyant beaucoup, s'étudiant à comprendre et à admirer les belles choses, et développant son savoir artistique.

Combien de temps resta-t-il encore en Grèce? On l'ignore. Peut-être son ambition ne se trouva-t-elle pas satisfaite dans un pays où il avait tant de brillants émules. Il résolut d'aller au loin chercher des succès dont désormais il était sûr et qui pouvaient l'enrichir. Ce fut en Italie qu'il se rendit d'abord. Déjà, précédemment, il était venu à Rome pour consulter un médecin spécialiste sur une affection de la vue dont il souffrait. S'arrêta-t-il encore cette fois dans cette ville? On peut le croire, si l'on juge d'après les nombreuses observations qu'il y fit. Rome, du reste, semble ne lui avoir inspiré que colère et ennui. Elle révoltait, par ses habitudes et ses mœurs, tout ce qu'il y avait de délicat dans sa fine nature. Le goût de la simplicité et de la mesure, si vif chez ce Grec, était choqué du faste déployé par les Romains jusque dans leurs voluptés; leurs vices et leurs grossières débauches l'offensaient. Ajoutez à cela le tumulte de la ville, les embarras de la foule, les cris du théâtre et de l'hippodrome, et, pour combler la mesure, des statues élevées, à qui? aux cochers du cirque; tout cela laissait une certaine irritation dans l'âme de Lucien[2]. Était-ce donc là une disposition favorable pour goûter les chefs-d'œuvre dont la ville était pleine? Tout porte à croire que Lucien ne fit que passer. Il recueillait pourtant çà et là des

[1] Luc., *Amor.*, XXXVIII, 6, 7, 8, 11. — [2] Luc., *Nigrinus*, III, 15, 16, 29.

notes et des impressions, comme le prouve ce tableau d'Aétion, représentant les noces de Roxane et d'Alexandre, qu'il avait vu en Italie.

D'Italie Lucien passa en Gaule. Là il fit un assez long séjour. Il nous apprend lui-même qu'il s'y enrichit. Il recevait en effet comme rhéteur un salaire public qui était très élevé; c'est dire qu'il enseignait la rhétorique grecque dans quelque ville des Gaules [1]. Laquelle? C'est ce qu'il est impossible de conjecturer. Rien de surprenant, du reste, dans ce fait. Depuis la conquête, déjà assez éloignée, la Gaule s'était singulièrement policée; elle possédait de nombreuses villes intelligentes et lettrées, surtout dans la Narbonnaise, et donnait même à la littérature latine des poètes et des prosateurs distingués ainsi que d'illustres orateurs. Comme la poésie et l'éloquence, l'art aussi y était en honneur : ce qui permettait à Lucien de ne pas détacher son esprit de ces belles études qui lui étaient chères. Sans parler de l'architecture qui embellissait la Narbonnaise de tant de monuments, temples, capitoles, amphithéâtres, basiliques, aqueducs, constructions rivalisant en magnificence avec les plus belles de Rome, la sculpture n'était pas négligée. En pourrait-il y avoir un plus sûr témoignage que cette statue colossale de Mercure que la capitale des Arvernes, Clermont, avait fait exécuter en bronze par un artiste grec, Zénodore, qu'elle avait appelé à grands frais? Dix années consacrées à cette œuvre par son auteur et 400,000 sesterces (84,000 fr.) que la municipalité lui donna comme rétribution prouvent à la fois et l'importance du travail et le prix qu'on attachait, même chez les Arvernes, à une belle œuvre d'art. Par cette commande, ceux-ci avaient fondé la renommée de l'artiste qui, immédiatement après ce grand ouvrage, était mandé à Rome par Néron; et c'est ainsi que la province faisait connaître un maître de l'art à la capitale. Du reste, les hauts personnages romains contribuaient

[1] Luc., *Apolog.*, 15.

aussi à propager dans la société gauloise les goûts artistiques. Car, pendant que Zénodore travaillait à son Mercure, il copiait pour Dubius Avitus, gouverneur de la province, deux coupes ciselées par Mentor, travail d'une perfection telle qu'à peine pouvait-on apercevoir quelque différence avec l'original [1].

Il est donc certain, d'après ces détails, que Lucien, transporté de l'Ionie dans un pays comme la Gaule, trouva encore à s'instruire, lui Grec, parmi ces Barbares. Il ne reste malheureusement qu'un souvenir de son séjour dans cette contrée; mais il est précieux; car il nous montre en lui une curiosité toujours éveillée et le goût de l'observation. C'est la description d'un dieu gaulois, le dieu Ogmios, qui ne nous est connu que par lui; elle est accompagnée de quelques détails piquants. Lucien était occupé à contempler cette divinité barbare, remarquant toutes les particularités de l'idole qui lui paraissait des plus bizarres. C'était un vieillard ayant dans la main droite une massue, dans la gauche, un arc, et attirant à lui une multitude considérable qu'il tenait attachée par les oreilles avec de petites chaînes d'or et d'ambre. Un détail étrange frappait surtout Lucien. Comme aucune des mains du vieillard n'était libre, les chaînes fixées aux oreilles des assistants venaient s'attacher au bout de sa langue. Devant un dieu d'une conception si extraordinaire, le Grec habitué aux divinités lumineuses de son pays restait longtemps à regarder, surpris, inquiet, outré même de ce goût sauvage, lorsqu'un Gaulois qui se trouvait là, remarquant son embarras, s'approcha pour lui expliquer le sens mystérieux de l'idole : « Cette divinité que vous voyez, dit-il, est celle qui chez nous préside à l'éloquence. Le rôle que vous prêtez à Mercure, nous l'attribuons, nous, à Hercule. Les flèches que voici représentent les traits de la parole qui blessent les âmes, la massue, sa puissance qui les accable. Ce dieu

[1] Plin., *N. H.*, XXXIV, 7, 18.

est un vieillard, parce que c'est seulement dans un âge avancé que l'éloquence se montre avec le plus d'éclat et de maturité ». Ainsi, d'après cette explication, c'était du côté des barbares que se trouvait la sagesse; tout ce qui, au premier abord, semblait si bizarre était plein d'un sens profond. Il n'est pas inutile de remarquer que celui qui dissipait ainsi le trouble de Lucien parut à celui-ci « un homme instruit dans les lettres grecques, à en juger par la pureté avec laquelle il parlait cette langue, et, de plus, versé dans une connaissance profonde des arts de son pays[1] ». Voilà comment Lucien, en pays étranger, s'enquérait curieusement de tout ce qui pour lui était nouveau, imprévu, original. La Gaule, comme toutes les autres contrées, lui avait apporté son tribut; il ne s'y trouvait pas perdu, puisqu'on lui parlait sa langue et qu'un Gaulois lettré lui citait Homère et Euripide.

Cependant, malgré tout, son pays souvent regretté sur le sol étranger le rappelait. Il brûlait d'aller y retrouver ces impressions auxquelles, jeune encore, au milieu de l'enchantement des arts, son âme s'était délicieusement ouverte. Lorsqu'il eut acquis une fortune suffisante, il quitta donc la Gaule pour revenir en Grèce. Dans les premières années du règne de Marc-Aurèle, nous le retrouvons en Ionie, puis en Syrie, à Antioche, en 162 ou 163, au moment où la guerre des Parthes inquiétait les frontières orientales de l'empire, enfin, à Samosate où il reparut un jour, jaloux d'éblouir ses concitoyens et de leur montrer, riche et en possession de la renommée, celui qu'ils avaient vu partir autrefois si pauvre et si obscur.

Antioche plaisait à Lucien ; il l'appelle quelque part « la spirituelle cité[2] ». C'était, à ce moment, avec Rome et Alexandrie, une des trois premières villes du monde. Parmi

[1] Luc., *Herael.*, LV, 1-6. — [2] εὐφυεστάτη πόλις. Luc., *de Salt.*, XXXIII, 76.

les chefs-d'œuvre qui l'ornaient, on remarquait, en particulier, un ouvrage d'Eutychidès, disciple de Lysippe; c'était une statue de la Fortune, objet d'une grande vénération dans la contrée. Il y a dans les ouvrages de Lucien un piquant souvenir de sa résidence dans cette ville. Recueillons-le en passant, parce qu'il nous montre quelles leçons délicates recevait partout ce goût qui devint si pur. Vouée aux fêtes et aux jeux, Antioche, au milieu de toutes les voluptés, même les plus grossières, gardait le sentiment du beau; et l'art, mêlé à l'existence tout entière des Grecs, avait aussi une part dans ses divertissements. C'était la danse que ses habitants aimaient surtout, mais la danse telle qu'elle peut plaire à un peuple artiste, assujettie aux lois de l'esthétique[1]. Le danseur, de qui on exigeait les proportions élégantes du canon de Polyclète[2], se proposait pour but la beauté et les gracieuses attitudes. Usitée dans les jeux sacrés, dans les combats d'Hermès, de Pollux et d'Héraclès, la chironomie ou l'art des gestes rhythmés et cadencés était déployée par lui. Tous les motifs de la peinture et de la sculpture, la danse les avait adoptés et les représentait. On dansait la naissance de Jupiter, la cruauté de Saturne dévorant ses enfants, le malheur de Sémélé frappée de la foudre, la fureur d'Ajax. Telle était la faveur qui accueillait ces ballets que les citoyens les plus distingués eux-mêmes y prenaient part. Or, un passage de Lucien nous le montre assistant, au théâtre d'Antioche, aux exercices de ces danseurs qui jouaient ce jour-là le rôle, l'un, d'Hector, l'autre, de Capané; écoutant les spirituelles critiques de la foule sur celui-ci ou celui-là, et s'instruisant par les réflexions d'un public dont le goût finement moqueur ne laissait échapper aucun ridicule[3].

Cependant, tout agréable qu'elle fût, Antioche ne put garder l'amateur qu'Athènes avait enchanté autrefois. Lucien céda aux séductions des plus riants souvenirs de sa vie, et,

[1] Luc., *de Salt.*, 35. — [2] Id., *ibid.*, 75. — [3] Id., *ibid.*, 76.

probablement en l'année 165, il revint à Athènes pour s'y fixer. Il emmenait en effet avec lui son vieux père et les autres membres de sa famille. Il avait environ quarante ans, l'âge des établissements définitifs. A ce moment, un changement considérable s'était opéré dans son esprit. Abandonnant la rhétorique qui jusque-là lui avait attiré tous ses succès, il se tourna vers la philosophie [1]. Mais cette révolution dans les idées et dans les goûts du lettré n'altéra en rien le fond de sa nature. Rhéteur jusqu'à quarante ans, moraliste après, Lucien resta pendant toute sa vie ce qu'il avait été dès sa première jeunesse, artiste et homme de goût. Pour un pareil esprit rien ne pouvait valoir le séjour d'Athènes. Quelle différence entre cette ville et Rome, au jugement de Lucien! C'était la ville des lumières, de l'esprit et du goût, au lieu que Rome était celle des appétits grossiers. A Rome, l'âme est tournée tout entière vers la volupté; « on y peut recevoir le plaisir par toutes les portes, y satisfaire ses yeux, ses oreilles, son odorat, son goût, ses désirs amoureux, tous ses sens en un mot ». Les plaisirs que connaît Athènes sont tout autres. Ici, c'est l'art qui les procure, l'art qui embellit la vie de l'homme et charme sa pensée. Comparée au faste romain, qu'elle est exquise la simplicité qui règne dans cette ville! Comme on y raille avec esprit le luxe orgueilleux qui ose s'y montrer! Mais ce qui est surtout inappréciable, c'est la liberté dont on y jouit. L'insolence des patrons et la bassesse des clients est, à Rome, un spectacle odieux. A Athènes, l'homme garde sa dignité et, avec elle, les doux loisirs [2].

Il y avait trop de conformité entre les avantages de cette ville et les goûts de Lucien pour qu'il ne s'y plût point. Il revit avec délices tous les lieux et tous les monuments qui l'avaient ravi autrefois : le Pécile avec les peintures de Polygnote, dans lesquelles revivaient la gloire d'Athènes et celle de ses héros, texte éternel de déclamations pour les rhéteurs

[1] Luc., *Bis acc.*, XLVII, 32. — [2] Luc., *Nigrinus*, III, 12-14.

qui demandaient leurs plus grands effets aux souvenirs de Marathon, de Miltiade et de Cynégire[1]; près du célèbre portique, l'agora avec son viel Hermès d'airain, si bien dessiné, aux contours si harmonieux, aux cheveux relevés à l'antique, et tout couvert de poix, parce que, chaque jour, les statuaires en prennent une empreinte pour en faire une copie[2]; l'acropole où il est allé si souvent admirer la *Sosandra* de Calamis « au fin sourire », la *Lemnienne* de Phidias, cette Athéné « aux joues si délicates[3] »; au pied de l'Acropole, la grotte de Pan, le dieu grotesque dont il se plaît si souvent à dessiner l'amusante silhouette[4]; les « Jardins » où la célèbre Aphrodite d'Alcamène fait admirer aux connaisseurs « ses doigts si délicatement effilés[5] »; le Lycée où, pour distraire un instant sa pensée des exercices physiques, il contemplait cette belle statue d'Apollon Lycien, représentant le dieu au repos, appuyé sur une colonne, le bras droit replié sur la tête, un arc dans la main gauche[6]; enfin le Céramique, dans lequel, près de la porte Dipyle, à gauche de ceux qui vont à l'Académie, il a un jour, en curieux archéologue, étudié de près le tombeau de Toxaris, cherchant à déchiffrer l'inscription à demi-effacée, et démêlant, sur le cippe, une image sculptée presque détruite par le temps, celle d'un Scythe tenant de la main gauche un arc tendu et, de la droite, un livre[7]. Tous ces monuments si chers, le connaisseur les retrouve, et il ne s'en séparera plus. C'est pourtant trop dire. Il devait encore les quitter un jour. Chose singulière! Après avoir vécu doucement à Athènes, d'abord pour le travail et les lettres, jusque vers la fin du règne de Marc-Aurèle, puis de cinquante à soixante ans, pour lui et pour ses amis, las un jour de cette existence tranquille, il se sentit, déjà vieux,

[1] Luc., *Jup. trag.*, XLIV, 32. — [2] Id., *ibid.*, 33. Cf. Pausan., I, 15. — [3] Id., *Imagg.*, XXXIX, 3. Cf. Pausan., I, 28. — [4] Id., *Bis acc.*, 9 et 10. — [5] Id., *Imagg.*, 6. Cf. Pausan., I, 19. — [6] Id., *Anach.*, XLIX, 7. — [7] Id., *Scyth.*, XXIV, 2.

repris du désir de cette vie nomade qu'il avait menée autrefois[1]. On ignore combien de temps il voyagea encore. Toujours est-il que, très âgé, par une aventure plus inattendue encore, il devint un haut fonctionnaire de l'empire. On le voit attaché à l'administration judiciaire de l'Égypte[2], et, malgré la vieillesse, espérant vivre assez pour devenir gouverneur de quelque province. Il ne semble pas cependant que cette ambition tardive ait en rien altéré les qualités aimables de cet esprit si délicat, si mesuré, si judicieux. Ces qualités qu'il porta dans l'appréciation des œuvres d'art ne l'abandonnèrent jamais, autant qu'on peut en juger par ses écrits de ce temps. Aucun renseignement, du reste, ne nous est parvenu sur la fin de sa vie. Ses ouvrages n'offrant aucune allusion aux événements qui suivirent la mort de Commode, on en a conclu qu'il dut mourir sous le règne de ce prince. Telles furent, au point de vue artistique, la biographie et l'éducation de Lucien[3]. On voit que les circonstances de sa vie se disposèrent très favorablement pour en faire un amateur distingué.

III

De la part qui est faite à l'art dans les écrits de Lucien. — Importants morceaux de critique. — Réminiscences nombreuses des artistes et de leurs œuvres. — Avec quelle originalité l'esprit du satirique se joue parmi ces allusions. — Son ironie, qui ne ménage ni la religion, ni la philosophie, respecte l'art.

Lucien a beaucoup écrit; esprit facile, prompt à recevoir les impressions, à accueillir toutes les connaissances, il a

[1] Luc., *Herael.*, LV, 7. — [2] Id., *Apolog.*, 12. — [3] Pour la vie de Lucien au point de vue littéraire, voyez l'ouvrage de M. Maurice Croiset : *Essai sur la vie et les œuvres de Lucien*, Paris, Hachette, 1892. Le chapitre IX de ce livre est consacré à la critique des œuvres d'art dans Lucien.

touché à bien des questions, mais sans laisser nulle part une trace profonde. L'originalité lui manque. Sa qualité, c'est une grâce charmante, une libre fantaisie qui ravit. Ennemie de l'étude et de l'effort, sa pensée court partout, vive et légère, parmi les idées qu'elle effleure dans son vol rapide, se jouant capricieusement au milieu des plus graves. Religion, philosophie, morale, littérature, il aborde tout, étincelant d'esprit et de verve moqueuse. Mais parmi tant de questions diverses qu'il agite, quelle est la part de l'art? Où et comment Lucien s'en occupe-t-il? Il ne lui a consacré aucune place particulière dans ses écrits; mais il l'y a mis partout, car sa pensée s'y porte sans cesse. Ce sont tantôt des morceaux de quelque étendue, tantôt de simples détails : réminiscences de toutes sortes des artistes et de leurs œuvres.

Parmi les premiers, il y a d'abord l'importante description de plusieurs tableaux de maîtres. En premier lieu se place celle de la *Centauresse* de Zeuxis[1], étude savante qui, seule, proclamerait déjà Lucien un critique des plus distingués. Viennent ensuite le tableau de la *Calomnie*[2] d'Apelle et celui des *Noces de Roxane et d'Alexandre*[3] d'Aétion, esquisses légères, mais charmantes, dans lesquelles, à l'aide de quelques traits, l'auteur nous donne une idée de la composition et de l'esprit de l'œuvre. Tous ces tableaux, on le voit, sont signés; il y en a d'autres qui, sans porter le nom de l'auteur, n'en ont pas moins un caractère d'authenticité irrécusable; au nombre de huit, ils forment un petit musée de particulier[4]. Ce sont, suivant toute apparence, des œuvres de choix que rendent intéressantes l'agrément et la variété des sujets dont quelques-uns ont été traités par des maîtres connus. Le tracé que nous en a laissé Lucien est d'une élégante sobriété. Il ne faut pas enfin oublier dans cette revue la description de quatre peintures dont l'auteur orne les parois d'un temple

[1] Luc., *Zeuxis*, XXII, 3-7. — [2] Id., *de Calumn.*, LIX, 2-5. — [3] Id., *Herod.*, XXI, 4-6. — [4] Id., *de Œco.*, LXI, 22-31.

placé en Scythie[1], quoiqu'il les ait sans doute vues ailleurs : petite infidélité qui, vu la sincérité habituelle de l'écrivain, ne doit rien coûter à la confiance que nous inspirent en elles-mêmes ces compositions.

Quant aux œuvres de la statuaire, la plus considérable de celles que décrit Lucien est la *Vénus* de Cnide[2], de Praxitèle. C'est un morceau du plus haut intérêt. La déesse se montre à nous, replacée dans son milieu, au centre d'un riant bocage de myrtes, de cyprès et de lauriers, parmi les lierres rampants et les vignes entrelacées, fond de sombre verdure sur lequel se détache l'éblouissante blancheur du marbre. Elle est étudiée sous tous ses aspects; une analyse savante détaille la perfection de ses formes. Curieux aussi est ce groupe de statues que Lucien nous laisse entrevoir dans la maison d'un particulier nommé Eucrate, à Athènes[3], œuvres signées des noms de Crétias et de Nestoclès, de Myron, de Praxitèle, de Démétrios. De Myron, en particulier, c'est le *Discobole* qu'il nous fait connaître en cet endroit. En nous introduisant dans le temple d'Héra assyrienne, à Hiéropolis, il nous promène encore parmi une foule de statues dont la principale, celle d'Héra, décrite avec un soin particulier, nous offre le spécimen d'un art oriental[4].

Mais de tous les passages où Lucien mentionne l'art et ses œuvres, il n'y en a pas peut-être de plus riche en souvenirs variés, en détails techniques, en remarques de goût, que celui où il essaie de nous représenter la maîtresse de l'empereur Lucius Vérus, la belle Panthée de Smyrne[5]. Le portrait est d'une invention piquante et originale. Pour le tracer, Lucien feignant de trouver la langue impuissante, fait appel aux plus grands artistes, statuaires et peintres; il emprunte à leurs plus célèbres chefs-d'œuvre des formes et des couleurs, ce que chacun d'eux a de plus parfait, et, de

[1] Luc., *Toxaris*, 6. — [2] Id., *Amor.*, 13-14. — [3] Id., *Philops.*, LII, 18. — [4] Id., *de Syria dea*, LXXII. — [5] Id., *Imagg.*, 3-7.

tous ces traits de beauté qu'il rassemble ainsi, il compose une image unique. Il est évident que c'est là une œuvre de fantaisie et qu'il ne faut pas trop presser l'écrivain. Comment assortir et fondre ensemble tous ces traits? Laissons ce soin à l'imagination, qui est complaisante, et profitons, pour la connaissance de l'art antique, des renseignements précis que Lucien nous donne ici sur plusieurs belles œuvres de Calamis, de Phidias, d'Alcamène, de Praxitèle, de Polygnote et d'Euphranor.

Du reste, ce n'est pas seulement dans quelques pages particulières de ses écrits que Lucien s'occupe d'art, c'est çà et là, c'est partout que se montre le connaisseur, révélant son savoir, ici, par un trait jeté en passant, là, par une réflexion, une anecdote ou un aperçu, tantôt avec sérieux, tantôt en se livrant à un pur badinage. En recueillant tous ces détails épars pour les grouper, il y a un danger à craindre : on risque, par un classement méthodique, de détruire l'allure libre et fantaisiste de l'écrivain; sa physionomie s'efface. Cherchons donc avant tout à sauver celle de Lucien, si originale. Il a sa manière à lui de causer d'art. C'est surtout dans certaines pièces destinées à servir de préfaces à une lecture ou à une conférence qu'il se plaît à en parler. Ces morceaux avaient pour objet de frapper les esprits, de stimuler la curiosité, de dissiper une prévention ou de répondre à une critique; ils présentent toujours quelque chose de fin, d'ingénieux, d'original. N'est-il pas digne de remarque que ce soit à l'art que Lucien s'adresse pour préparer ainsi l'attention et éveiller l'intérêt? Il se souvient sans doute alors du mot de Pindare pour qui un brillant prélude est nécessaire à toute œuvre. Dans ces passages on reconnait le rhéteur qui cherche le moyen de plaire à l'imagination, mais on y trouve aussi un critique, et des plus sérieux. Ce ne sont pas de purs ornements; brisez le fil léger qui les rattache au sujet, ils gardent toute leur valeur artistique. En général, ces rappels des artistes et de leurs œuvres, Lucien les fait servir à sa verve

moqueuse et à son ironie. De là du piquant, de l'imprévu, des contrastes. Il y a beaucoup de gaîté dans ces réminiscences; l'écrivain en tire des effets comiques, grotesques même. Veut-il donner une idée de la royauté, dont l'appareil est si brillant au dehors, mais au dedans si pleine de soucis :

« Je me voyais semblable, dit son monarque, à vos statues colossales, chefs-d'œuvre de Phidias, de Myron ou de Praxitèle. Au dehors, c'est Neptune, c'est Jupiter, l'un, son trident à la main, l'autre armé de foudres et d'éclairs, tous deux éclatants de beauté, brillants d'or et d'ivoire. Mais baisse la tête et regarde au dedans : des leviers, des chevilles, des clous traversant la machine de part en part, des solives, des coins, de la poix, de la boue et d'autres choses aussi déplaisantes, voilà ce que tu y verras. Ne parlons pas d'une infinité de mouches et de musaraignes qui y ont établi leur république. Telle est la royauté[1]. »

Est-il rien de plus curieux et de plus instructif que ce passage où, après avoir admiré ces magnifiques statues des plus grands artistes, l'écrivain les ouvre soudain à notre curiosité pour nous en montrer le mécanisme intérieur? et qu'il est piquant le trait inattendu de la fin : les rats installés dans la statue du dieu! Ce passage rappelle celui où, voulant représenter les femmes qui n'ont pour elles que les attraits extérieurs, il se sert de cette comparaison : « De pareilles femmes ressemblent aux édifices sacrés des Égyptiens. Le temple est superbe de grandeur et de richesse; il étincelle de pierres précieuses, il brille de peintures et d'or; mais si vous cherchez la divinité du sanctuaire, c'est un singe, un ibis, un bouc, un chat[2]. »

N'est-ce pas une piquante invention, et bien digne du satirique, que cette assemblée étrange qu'il réunit un jour dans

[1] Luc., *Gall.*, XLV, 24. — [2] Id., *Imagg.*, XXXIX, 11.

l'Olympe ? Jupiter a ordonné à Mercure[1] de convoquer le conseil des dieux pour délibérer en commun sur une grave question. Qui est-ce qui accourt? ce ne sont pas les dieux de la religion, mais ceux de l'art, non les divinités d'Homère, mais celles de Phidias, de Polyclète et de Praxitèle, divinités d'or, d'argent, de marbre et d'ivoire. Le détail est d'une amusante originalité. Il s'agit de ranger ces dieux : « Fais-les asseoir chacun selon son mérite, dit Jupiter à Mercure, c'est-à-dire d'après la matière ou l'art dont ils sont faits. Place au premier rang ceux qui sont d'or; au second, ceux qui sont d'argent; mets ensuite les dieux d'ivoire et enfin ceux d'airain ou de marbre; seulement, parmi ces derniers, la préférence doit être pour les œuvres de Phidias, d'Alcamène, de Myron, d'Euphranor et autres grands artistes. Quant au menu peuple des dieux façonnés sans art, qu'ils s'entassent en silence dans un coin pour faire nombre dans l'assemblée. » Cependant un scrupule saisit le bon Mercure : « Il n'est pas indifférent de savoir si un dieu d'or du poids de plusieurs talents, mais d'un misérable travail, dieu vulgaire, sans nulle élégance, doit s'asseoir devant les dieux d'airain de Myron et de Polyclète, ou ceux de marbre de Phidias et d'Alcamène. » Ainsi dit Mercure; et il pose finalement cette question à Jupiter : « Faut-il préférer l'art à la matière ? » — « Cela vaudrait mieux », répond Jupiter ; puis il ajoute naïvement : « Mais l'or cependant est préférable. » Cette décision du maître des dieux ne satisfait pas Mercure qui paraît plus connaisseur que lui : « Il me semble, Jupiter, que les Barbares vont occuper seuls les bancs de devant : car vois les Grecs : ils sont beaux, agréables, bien faits, mais tous de marbre ou d'airain; les plus riches sont d'ivoire relevé d'un peu d'or, simple éclat extérieur; car au dedans ils sont de bois et abritent de nombreux rats, citoyens d'une cité qu'ils

[1] Le badinage de Lucien ne nous a pas paru admettre ici les noms de Zeus et d'Hermès.

ont fondée là. Au contraire, cette Bendis, cet Anubis, qui ont à leur côté Attis, Mithrès et Men, sont d'or massif, d'un poids et d'un prix vraiment considérables. » Ici, Neptune et Vénus interviennent et prennent part à la discussion. « Est-il donc juste, Mercure, dit le premier, que cet Égyptien à visage de chien soit placé devant moi, Neptune? — « C'est comme cela, dieu qui ébranles la terre! Lysippe en te faisant d'airain, t'a fait pauvre..... Point de réclamation; il faut céder la place sans te fâcher de ce qu'on te préfère un dieu qui a un si brillant museau. » — Mais alors, dit Vénus, « place-moi donc aussi sur les premiers bancs, car je suis d'or. — Non pas, Vénus, autant du moins que je puis voir. Si je ne suis pas tout à fait myope, tu as été tirée, je crois, d'un bloc de marbre du Pentélique, dont il a plu à Praxitèle de faire Vénus, ensuite livrée aux Cnidiens ». En vain Vénus en appelle à Homère qui la nomme « Vénus d'or ». Mercure n'admet pas la raison; et il cite Apollon, riche aussi dans Homère, maintenant dépouillé; car des mains sacrilèges lui ont dérobé sa couronne et jusqu'aux chevilles de sa lyre[1]; aussi est-il assis parmi les zeugites. Témoin de ces contestations, un interlocuteur assez inattendu élève tout à coup la voix; c'est le colosse de Rhodes qui, à son tour, au nom de sa taille gigantesque, réclame énergiquement le premier rang, lui qui est le soleil. « Pour le prix qu'il coûte, les Rhodiens se seraient fait faire seize dieux d'or; d'ailleurs, ajoute-t-il avec une certaine vanité, « l'art et la perfection de l'ouvrage s'unissent en moi à une pareille grosseur ». Cette réclamation nouvelle augmente l'embarras de Mercure, mais sans troubler Jupiter qui raille l'orgueil du géant. Celui-ci est

[1] Ces vols sacrilèges n'étaient pas rares, à ce qu'il paraît. Lucien nous apprend encore qu'on enleva au Jupiter d'Olympie deux boucles de ses cheveux d'or, pesant chacune six mines (*Tim.*, 4; *Cf. Jup. trag.*, 25); qu'un pêcheur d'Orée, à Géreste, déroba à Neptune son trident (*Jup. trag.*, 25).

à peine mis à la raison que tout à coup des cris se font entendre; c'est une querelle de préséance qui s'élève entre deux dieux égaux « tous deux d'airain, faits avec le même art, tous deux œuvres de Lysippe et de pareille noblesse; car ils sont fils de Jupiter : Bacchus et Hercule. Tant de bruit importune à la fin Jupiter; il tranche la question : « Qu'on s'asseye pêle-mêle où chacun voudra[1] ! »

C'est ainsi que se divertit le satirique, mettant en scène jusqu'au colosse de Rhodes; telle est sa manière de toucher à l'art. N'est-il pas vrai qu'il y a là plusieurs questions intéressantes d'esthétique, finement indiquées en passant, où s'embarrasse le bon sens assez grossier de Mercure et de Jupiter, et sur lesquelles on devine le sentiment de l'homme de goût? N'est-il pas vrai aussi que sous cette apparence légère se cache un fonds solide, et que si la malicieuse gaîté de Lucien nous amuse, son érudition artistique nous instruit, féconde comme elle est en détails, même techniques, que recueille avec intérêt un archéologue?

A première vue, Lucien semble se jouer de l'art, comme il se joue des dieux. Il n'en est rien; son badinage n'est pas irrévérence; il fait sourire sans porter véritablement atteinte à la dignité des objets auxquels il s'attache. Oui, c'est une chose digne de remarque : Lucien, qui ne ménage ni la religion ni la philosophie, épargne l'art. Il est vrai que dans sa guerre contre les faux dieux le satirique semble envelopper dans une même hostilité moqueuse les divinités et leurs images : « On bâtit des temples aux dieux, apparemment afin qu'ils ne soient pas sans feu ni lieu; on représente leur image en invoquant l'art d'un Praxitèle, d'un Polyclète, d'un Phidias. Où ces artistes les ont-ils vus? Je ne sais. Toujours est-il qu'ils nous montrent Zeus barbu, Apollon toujours jeune, Hermès orné d'un léger duvet, Poseidon avec des cheveux bleus, Minerve avec des yeux gris. Cependant ceux qui

[1] Luc., *Jup. trag.*, XLIV, 7-12.

entrent dans ces temples ne croient plus voir de l'ivoire indien, de l'or extrait des mines de la Thessalie, mais le fils même de Cronos et de Rhéa que Phidias a fait descendre du ciel, qu'il a chargé de veiller sur les déserts de Pise, et qui est trop heureux lorsque tous les cinq ans on lui offre quelque sacrifice à Olympie[1]. » Lucien ne veut pas plus avilir les dieux de l'art qu'il ne prétend outrager la divinité elle-même qui ne doit pas être confondue avec les simulacres qu'on en présente. Lui reproche-t-on de la rabaisser en comparant une mortelle à une déesse? « Non! s'écrie-t-il, devenu cette fois sérieux : je ne vous ai point comparée à des déesses, mais aux chefs-d'œuvre des premiers artistes, à ces ouvrages de pierre, d'airain ou d'ivoire. Il n'y a point d'impiété, je suppose, à comparer l'homme aux œuvres de sa main; à moins que vous ne confondiez Athéné avec la statue faite par Phidias, et Vénus Uranie avec le marbre que Praxitèle a sculpté à Cnide quelques années après. Prenez garde qu'un tel sentiment ne blesse le respect dû aux dieux dont la véritable image est, à mon sens, inaccessible à l'art des mortels[2]. » C'est avec cette gravité que s'exprime une fois ce grand railleur qui, tout en se jouant, sait, à l'occasion, respecter ce qui est sacré, parfois la divinité, toujours l'art qui la représente.

Voulons-nous encore des exemples du rôle que l'art joue dans les ouvrages de Lucien? Le voici qui écrit sur l'histoire; ne semble-t-il pas que cette grave matière n'admettra pas cette fois d'allusions aux artistes et à leurs œuvres? Il n'en est rien. Si Lucien veut rappeler à l'historien la nature de sa tâche, il la compare à celle du sculpteur : l'un et l'autre, en effet, opèrent sur une matière qu'ils n'ont pas créée, ici, le marbre, là, les faits accomplis : « Il faut croire qu'un historien ressemble à Phidias, à Praxitèle, à Alcamène, ou à quelqu'autre de ces artistes. Aucun d'eux n'a fabriqué l'or, l'argent, l'ivoire ou les autres matières qu'ils ont employées; ils les

[1] Luc., *de Sacrif.*, XIII, 11. — [2] Id., *pro Imagg.*, 23.

avaient sous la main, les recevant d'Élée, d'Athènes ou d'Argos ; ce qu'ils leur ont donné, c'est la forme ; ils ont scié l'ivoire, l'ont poli, collé, ajusté et rehaussé d'or. Tout leur art a consisté à disposer la matière comme il convenait ; c'est aussi le travail de l'historien de donner aux faits une belle ordonnance et de les produire sous le meilleur jour[1]. » C'est ainsi que d'une manière assez imprévue nous passons du cabinet de l'historien dans l'atelier du statuaire. Et ce qu'il faut remarquer encore ici, c'est que l'écrivain ne se borne pas à une vague et banale allusion ; il entre dans des détails précis ; la série des opérations diverses auxquelles se livre le sculpteur est présente à sa pensée ; il nomme les lieux d'où il tire ses matériaux. Cependant Lucien poursuit l'exposition de ses idées sur l'histoire. S'il faut savoir bien ordonner les faits, il faut éviter de les embellir. Trop parée, l'histoire lui représente Hercule aux pieds d'Omphale : « Tu as vu, sans doute, quelque tableau représentant ce héros, esclave d'Omphale, dans un accoutrement indigne de lui. On la voit, elle, revêtue de la peau du lion et tenant d'une main la massue, comme si elle était Hercule, tandis que lui, vêtu d'une robe légère et paré de pourpre, file la laine et se laisse donner des coups de pantoufle par sa maîtresse : honteux spectacle de voir un vêtement si peu approprié à des formes robustes et la virilité du demi-dieu déshonorée par une mollesse féminine[2]. » Ainsi Lucien retrace à la fois le tableau et l'impression morale qui s'en dégage.

C'est de cette manière qu'aux souvenirs de la statuaire se mêlent ceux de la peinture ; et ces souvenirs ne semblent pas cherchés ; ils échappent à une imagination trop pleine ; de là leur vif intérêt. Lucien déteste les ornements empruntés et les fausses couleurs. Se les permettre, « c'est ressembler à ces hommes laids, ou plutôt à ces femmes qui recommandent aux peintres de les faire les plus belles possible ;

[1] Luc., *Quom. hist. conscr.*, XXV, 51. — [2] Id., *ibid.*, XXV, 10.

elles se figurent qu'elles n'en seront que plus jolies si l'artiste colore davantage leur teint, et mêle beaucoup de blanc à sa couleur [1]. » On ne saurait trop insister sur toutes ces réminiscences de l'art répandues dans Lucien. Elles arrivent de tous les points à sa pensée, par voie d'allusion, d'analogie, de comparaison. Voici un philosophe; sa vue évoque soudain dans son esprit d'une manière comique un personnage de Zeuxis. « Qui vient là? N'est-ce pas le philosophe Thrasyclès? C'est lui-même; la barbe longue, les sourcils relevés, il s'avance en se rengorgeant avec le regard farouche d'un Titan, les cheveux de devant rejetés en arrière, comme le Borée ou le Triton de Zeuxis [2]. » Et ce qui rend l'allusion piquante, c'est que ce grave personnage, au sage maintien, qui prêche tout le jour la frugalité, Lucien nous le montre, le soir, après le bain, pendant son repas « tombant sur les mets avec l'avidité d'un vautour, repoussant du coude son voisin, le menton dégoûtant de sauce, se gorgeant en vrai chien, courbé sur les plats avec l'espoir d'y trouver la vertu.....» L'ironie est âpre, la censure mordante; et c'est un peintre qui, afin de rendre l'image plus saisissante, a prêté pour un instant à l'écrivain son pinceau et ses couleurs.

IV

Sincérité de Lucien; il a vu les œuvres d'art qu'il décrit ou dont il parle. — Son esprit d'exactitude. — Précision de ses connaissances soit historiques, soit techniques, en sculpture et en peinture.

L'un des principaux traits de la physionomie de Lucien, c'est la sincérité de son caractère et de son esprit : qualité importante à noter tout de suite chez le critique, parcé qu'elle

[1] Luc., *Quom. hist. conscr.*, 13. — [2] Id., *Timon.*, X, 54.

nous garantit la sûreté de ses informations et l'authenticité des œuvres d'art dont il parle. Lucien n'invente rien. C'est un esprit exact : il a vu ce qu'il décrit. Il a vu à Athènes, chez un peintre, le tableau de la *Centauresse* de Zeuxis ou plutôt une copie de ce tableau. Il s'est enquis de l'original et de ce qu'il était devenu ; il a examiné si curieusement la copie qu'il en a gardé un souvenir très présent ; ce qui lui permet, dit-il, d'en donner une description très fidèle. Il a vu aussi, et cela en Italie, le tableau d'Aétion dont nous avons déjà parlé. Il ne connaît pas seulement la peinture, mais l'anecdote piquante qui s'y rattache, l'artiste ayant dû à son œuvre un brillant mariage. Il sait quelle a été l'occasion du tableau d'Apelle *la Calomnie :* spirituelle vengeance de l'artiste exerçant contre un ennemi perfide de justes représailles. Sa curiosité d'amateur et d'archéologue est toujours en éveil. En Gaule, nous l'avons vu, une idole barbare le frappe ; il interroge un Gaulois son voisin sur l'étrangeté des attributs de cette divinité dont l'aspect est tout nouveau pour lui. Il s'est penché sur le cippe d'un tombeau à Athènes pour démêler les traits d'une figure à demi effacée. Il a recueilli de la bouche d'un ami revenant de Libye des détails sur une tombe que cet ami a vue près de la côte, lorsqu'il faisait route le long de la grande Syrte, sur la colonne qui la surmontait, la figure qui y était gravée, l'inscription qu'on y lisait[1]. Lorsqu'il décrit le temple d'Héra assyrienne à Hiéropolis, il se montre toujours témoin exact et fidèle. Il a vu toutes ces statues qu'il mentionne ; il nomme même l'auteur de l'une d'elles, Hermoclès de Rhodes. S'il ne désigne pas ceux des tableaux qui figurent dans sa pièce « Sur un appartement », la seule disposition symétrique de ces tableaux sur la muraille est un indice de leur authenticité. Est-on d'abord disposé à douter de l'existence de ceux qu'il place si singulièrement dans un temple de Scythie, on n'a qu'à considérer

[1] Luc., *de Dipsad.*, LXIV, 6.

que ces quatre peintures se font pendant : arrangement pittoresque qui écarte tout soupçon et qui laisse supposer que Lucien a placé là des tableaux qu'il avait vus autre part. Du reste, ces tableaux anonymes portent avec eux les titres de leur authenticité. En effet, il n'y en a pas un seul qui ne réponde à toutes les conditions de l'art, et qui ne soit possible « picturalement ». Le sujet en est bien déterminé, le dessin très net. L'action ne présente pas plusieurs moments entre lesquels l'esprit puisse hésiter ; celui qu'a choisi l'artiste est manifeste.

Quand Lucien invente un tableau, il n'y a pas d'équivoque possible. Il nous avertit lui-même qu'il va le composer « à la manière de Cébès », c'est-à-dire sur le modèle de cette image allégorique si connue qui représentait Hercule entre le Vice et la Vertu. Il traite ces tableaux dans le goût de celui de la *Calomnie* d'Apelle : même usage de personnages abstraits. Voyez son tableau de *Plutus* dans lequel figurent l'Espérance « au visage gracieux, à la robe changeante », la Ruse, la Servitude, le Travail, l'Outrage, le Désespoir ; mais voyez surtout son portrait de la *Rhétorique* : « Sur un sommet élevé est une femme d'une beauté irréprochable, d'une gracieuse figure tenant dans sa main droite la corne d'Amalthée remplie de fruits de toute espèce. A sa gauche, représente-toi Plutus debout, tout d'or, tout aimable ; la Gloire et la Puissance sont à ses côtés, et les éloges, répandus autour d'elle, semblables à de petits amours, voltigent de toutes parts, entrelacés. Tu as sans doute vu, dans quelque tableau le Nil assis sur un crocodile ou un hippopotame, comme il en nourrit beaucoup dans ses eaux, tandis que de petits enfants que les Égyptiens appellent *Coudées*, se jouent autour de lui : tels sont les éloges voltigeant autour de la Rhétorique[1] ». L'image est gracieuse. Mais n'est-il pas curieux de voir comment Lucien, pour composer son tableau, mêle à ses

[1] Luc., *Rhet. præc.*, LI, 6 ; Cf. *de Merc. cond.*, XVII, 42.

propres inventions des éléments empruntés à des œuvres d'art qu'il a vues?

On peut remarquer que cet esprit d'exactitude sur lequel nous insistons en ce moment, Lucien le porte jusque dans des descriptions d'un autre genre. Décrit-il un bain? il représente l'édifice avec une multiplicité de détails nets et précis : la disposition intérieure des salles, leurs différentes destinations, leur décoration, les marbres qui les revêtent, tout est curieusement vu et noté avec une science d'architecte, ajoutons avec un goût d'artiste. Car ce qui le touche dans cet édifice si bien entendu, ce n'est pas seulement l'utile, c'est le beau; c'est la conception générale qui transforme ce qui est d'un usage banal en une véritable œuvre d'art, c'est la justesse et l'élégance des proportions, c'est la belle distribution de la lumière et son éclatant rayonnement, c'est l'art enfin, qui est représenté par deux statues de marbre blanc, sculptures antiques dont l'une figure Hygie et l'autre Esculape. « Les Grâces et Vénus brillent là de toutes parts, » dit-il en résumant son impression[1]. Un jour, en compagnie de quelques amis, Lucien suit la foule qui va visiter au Pirée un grand navire, un de ceux qui transportaient le blé d'Égypte en Italie. Encore ici, dans la description du vaisseau, quelle exactitude! Quelle précision de détails techniques, et que l'artiste se reconnaît également bien à certaines remarques. « Comme sa poupe se dresse, décrivant une courbe gracieuse, et surmontée d'un chénisque d'or ! vis-à-vis, avec une parfaite symétrie, la proue s'élève, prolongée en avant, et porte sur les deux flancs la figure de la déesse Isis qui a donné son nom au vaisseau[2]. » C'est donc partout le même goût d'observation, la même exactitude et la même bonne foi. Lucien ne parle que de ce qu'il a vu et de ce qu'il connaît bien.

Le savoir de Lucien ne peut pas plus être suspect que sa sincérité. Il connaît les artistes et leurs œuvres. En sculp-

[1] Luc., *Hipp.*, LIII, 4-7. — [2] Id. *Navig.*, LXVI, 5.

ture surtout, il a une érudition très riche et très variée ; telle est même l'abondance de ses souvenirs qu'on peut presque dans ses écrits retrouver une histoire sommaire de la statuaire. Toutes les phases de l'art y sont, depuis les plus lointaines origines jusqu'à la fin de la belle époque : l'art archaïque, le grand art, l'art des maîtres idéalistes et celui des maîtres réalistes ; toutes sont marquées par des noms et des œuvres. Les indications sont très courtes, il est vrai, mais justes. Esquissons donc, d'après Lucien, cette histoire générale[1]. Avec lui, on remonte jusqu'aux naïves légendes de l'âge primitif : à Dédale et à ses statues « qui s'enfuyaient de leur base[2] » ; à Périlaos et à ce taureau « à qui il ne manquait, pour paraître en vie, que de se mouvoir et de mugir[3] ». Mais laissons l'époque légendaire pour arriver aux temps historiques. Lucien connaît la « vieille école ». Elle est représentée chez lui par trois maîtres : Hégias, Critios et Nésiotès ; des deux derniers il cite l'œuvre principale, les *Tyrannicides*, c'est-à-dire le groupe d'Harmodios et d'Aristogiton. Il a un sentiment juste de cet art archaïque ; il en a bien vu et bien défini en quelques mots les productions, ces statues « aux formes rétrécies, aux muscles saillants, d'un style dur, mais en même temps, pour le dessin, d'une austère correction[4] ». Ce sont bien là en effet les caractères que les anciens lui assignent et que confirment les monuments qui nous en restent : sécheresse et maigreur des formes[5]. Ces œuvres, aujourd'hui si intéressantes pour nous, parce qu'elles nous révèlent les premiers efforts de l'art, Lucien semble les goûter médiocrement. Ce n'est pas qu'il n'apprécie chez les primitifs la cor-

[1] Pour ce qui concerne l'archéologie, nous avons profité, dans cette étude sur Lucien, des travaux d'un savant allemand qui a recueilli avec un très grand soin tous les passages de notre auteur relatifs à l'art. Voir *Archaeologische Studien zu Lucian* von Hugo Blümner, Breslau, 1867. — [2] Luc., *Philops.*, LII, 19. — [3] Id., *Phalar. pr.*, XXX, 11. — [4] Id., *Rhet. præc.*, LI, 9. — [5] τὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα ὧν τέχνη ἐδόκει ἡ συστολὴ καὶ ἰσχνότης. Dem., *de Eloc.*, 14.

rection des lignes; car il loue avec plaisir dans le vieil Hermès de l'agora la justesse et la pureté des contours[1]; mais ces membres maigres, grêles et raides, n'ont nul attrait pour lui. Les premiers maîtres qu'il salue avec respect sont deux artistes dont l'activité remplit la période suivante : ce sont Calamis et Myron dont il nous fait connaître deux importants ouvrages; du premier, la *Sosandra*[2], qui sans lui nous serait inconnue, et, du second, le *Discobole*[3]. Ces deux talents sont encore très bien appréciés par lui. Comme il loue et nous fait goûter la *Sosandra!* Comme il peint bien les grâces pudiques de cette délicieuse figure, surtout son expression, ce demi-sourire, un peu voilé et d'une chasteté auguste, qui éclairait un doux visage[4]! Car c'était là le trait charmant, celui que Lucien signale entre tous les autres. Quelle erreur de confondre ce détail exquis avec le sourire hébété des vieilles statues, le sourire « hiératique[5] »! Encore moins était-ce celui qui entr'ouvrait mollement les lèvres de la courtisane, d'une Laïs[6], par exemple, ou celui que Praxitèle avait prêté à sa Vénus[7]. On songerait plutôt au sourire de la Joconde, également plein de mystère, si, dans cette figure, l'étrangeté toute moderne de l'expression n'éloignait de l'esprit la pensée de la femme antique. Tout dans la *Sosandra* respirait la pudeur : l'expression discrète, la tête couverte, le vêtement aux plis simples et nobles ; impression à laquelle la beauté d'une jambe nue laissait toute sa pureté. Qu'était-ce maintenant que cette Sosandra? On l'ignore. Lucien revient deux fois à cette figure qui sans doute le charmait. On comprend l'attrait qu'il avait pour Calamis dans lequel il reconnaissait un style conforme à ses plus secrètes sympathies.

[1] Luc., *Jup. trag.*, εὔγραμμος καὶ εὐπερίγραπτος. — [2] Id., *Imagg.*, XXXIX, 4 et 6; Cf. *Dial. meretr.*, LXVII, 3. — [3] Id., *Philops.*, LII, 18. — [4] μειδίαμα σεμνὸν καὶ λεληθός. — [5] Blümner, *ouvr. cit.* § I, p. 15. — [6] χείλη λεπτὰ καὶ ἡμέρα διῃρημένα. Arist., I, 1. — [7] σεσηρότι γέλωτι μικρὸν ὑπομειδιῶσα. Luc., *Amor.*, XXXVIII, 13.

Ne comparait-on pas l'art de ce statuaire à celui de Lysias, pour la délicatesse et la grâce, Lysias dont Lucien, heureux émule, s'efforçait de reproduire l'élégant atticisme. Dans l'histoire de l'art, Myron ne se sépare pas de Calamis. Tous deux, de l'école attique, aux confins de deux âges, représentent, avec les anciennes traditions, les aspirations nouvelles. Lucien cite souvent Myron ; il joint son nom à ceux des maîtres les plus illustres. Il l'associe, par exemple, à Phidias et à Praxitèle considérés comme auteurs de statues colossales ; et effectivement, Strabon cite de lui un Zeus, un Héraclès, et une Athéné de grandeur colossale [1]. Il le rapproche encore ailleurs du dernier comme ayant rivalisé avec lui dans la toreutique ; ce que confirme le témoignage de Pline qui dit que Myron employait l'airain d'Égine, et Polyclète, celui de Délos [2]. Le *Discobole* était avec la *Vache*, un des plus célèbres ouvrages de Myron. « On le voit, dit Lucien, courbé dans l'attitude d'un homme qui va lancer un disque. Il a le visage tourné vers la main qui tient le disque, et, de l'autre côté, ployant doucement le genou, il semble prêt à se relever dès qu'il l'aura jeté. » D'après Quintilien, qui complète ici Lucien, ce mouvement était très étudié : par sa hardiesse, il donnait à la figure un aspect un peu tourmenté [3].

Calamis et Myron étaient des précurseurs qui ouvraient la voie à Phidias et à Alcamène, son disciple ; avec le premier se montre le grand art. Neuf fois le nom de cet éminent artiste revient sous la plume de Lucien, qui ne semble pas pouvoir en distraire sa pensée. Il dit de lui « le Sculpteur », comme on disait d'Homère le « Poète ». Les deux premiers chefs-d'œuvre de la statuaire sont, pour lui, le *Jupiter* de Phidias et la *Junon* de Polyclète. Ce qu'il veut qu'on loue dans le *Jupiter*, c'est l'ensemble grandiose, c'est, dans la

[1] Luc., *Gall.*, XLV, 24 ; cf. Strabon, XIV, p. 637, b. — [2] Id., *Jup. trag.*, XLIV, 7 ; Plin., *N. H.*, XXXIV, 2, 5. — [3] *Quid tam distortum et elaboratum quam est ille Discobolos Myronis?* Quint., *Inst. orat.*, 11, 13, 8.

beauté, un caractère de perfection souveraine[1]; et il plaint les esprits étroits qui sont indifférents à cette impression de majesté. Incapables de faire comprendre l'œuvre à ceux qui ne l'ont point vue, ils égarent leur attention vers les petits détails, admirant, par exemple, la forme régulière et le beau poli du piédestal, et employant tous leurs soins à les décrire. On voit par ces réflexions combien la critique de Lucien était intelligente; elle s'inspirait des vrais principes, ne s'occupant des accessoires qu'après avoir signalé les grandes beautés d'une œuvre. Nous n'insisterons pas davantage sur Phidias dont Lucien vante encore la *Lemnienne,* ni sur Alcamène dont il loue la *Vénus*. Ce qu'il admirait dans la *Vénus* de Cnide, nous le verrons plus loin. On s'est demandé comment il se faisait que, lui, qui a tant exalté Myron, Phidias, Alcamène, Praxitèle, garde le silence sur Scopas, un si grand artiste, dont les ouvrages étaient répandus dans le monde entier, sur Euphranor, sur Lysippe, dont il ne cite qu'en passant deux ouvrages, son *Dionysos* et son *Héraclès*. On remarque aussi que Polyclète n'est que rarement nommé par lui; il cite seulement son « canon ». Les explications qu'on en a données sont fort incertaines; nous ne nous y arrêterons pas[2]. Disons seulement, en terminant, que s'il préfère la beauté idéale, s'il ne cite aucun artiste de la décadence, il sait cependant apprécier le mérite d'une imitation exacte de la nature. Autrement, se serait-il plu à décrire cette œuvre réaliste de Démétrios d'Alopèce « le faiseur d'homme » qui, plus soucieux de la vérité que de la beauté, appelait sur lui, par cet excès d'exactitude, la sévérité de la critique ancienne? « N'avez-

[1] Τὸ μὲν ὅλον κάλλος τοσοῦτον καὶ τοιοῦτον ὄν. *Q. hist. conscr.*, XXV, 27. Notons, en passant, à propos du *Jupiter* d'Olympie, une erreur singulière de Lucien qui, certainement, avait vu plus d'une fois cette statue. Il dit que le dieu tient la foudre de la main droite (*Tim.*, 4; *Gall.*, 24). Or, il est certain, d'après Pausanias, que dans cette même main il tenait une victoire (Paus., V, 2, 1). — [2] Blümner, *ouvr. cit.* § I, p. 32.

vous pas vu cette belle statue, ouvrage du sculpteur Démétrios? C'est un personnage qui a un ventre proéminent et la tête chauve. Il est à moitié nu; le vent semble agiter quelques poils de sa barbe; il a des veines fortement accusées; c'est la nature même : l'homme vit[1].... » Un personnage si vrai a nécessairement un nom : c'est Pélichos, général des Corinthiens. Comme la vulgarité de ces traits individuels contraste avec la noblesse des figures idéales dues au ciseau d'un Phidias! Et ne faut-il pas savoir gré à Lucien de nous avoir révélé, par le détail exact de cette physionomie, cet aspect particulier de l'art antique, qui n'a pas été étranger, comme on le voit, au naturalisme moderne?

Lucien a, en sculpture, des notions techniques. Il est évident qu'il est entré dans l'atelier; il a vu les praticiens à l'œuvre. Il connaît tous les termes du métier, ceux qui désignent les instruments et les opérations diverses; il sait comment on taille le marbre, quel artifice on emploie, au besoin, pour en dérober un défaut, par quel procédé l'ivoire est scié, poli, collé, ajusté, puis rehaussé d'or; la sculpture chryséléphantine n'a pas de secrets pour lui[2]. Il sait aussi comment on prend l'empreinte d'une statue, en l'enduisant de poix. Il a remarqué que le vieil Hermès de l'agora, souvent copié, en est rempli. Il lui fait dire, en parodiant plaisamment des vers d'Euripide :

> Je me trouvais enduit de la couche de poix
> Que la main des sculpteurs m'appliqua mille fois
> A la poitrine, au dos; ridicule cuirasse,
> Étroitement fixée à mon corps qu'elle embrasse,
> Et, pour les imiter avec art, tous les jours
> De mes membres d'airain modelant les contours[3].

Enfin, il ne s'est pas borné, comme la foule, à contem-

[1] Luc., *Philops.*, LII, 18. — [2] Sur la sculpture chryséléphantine voyez *Q. hist. conscr.*, XXV, 51; *Jup. trag.*, XLIV, 8; *Gall.*, XLV, 24. — [3] Luc., *Jup. trag.*, XLIV, 33.

pler la statue colossale; son regard curieux a pénétré au dedans; il a vu l'échafaudage intérieur, l'appareil compliqué des leviers, des coins et des poutres; il s'est rendu compte de la manière dont les différentes parties sont ajustées et dont le tout se maintient dans une solide assiette.

En peinture, Lucien est peut-être moins érudit. Il ne paraît pas connaître la langue des peintres aussi bien que celle des sculpteurs; il se sert d'expressions plus discrètes, de termes plus généraux; il est moins technique. Surtout, il est moins abondant en citations, en renseignements, en souvenirs. Il ne nomme que quelques peintres, mais sans entrer dans aucun détail sur eux ou leurs œuvres. Ce qui semble l'avoir frappé le plus, c'est la *Cassandre* de Polygnote dans son tableau de la *Prise d'Ilion*. Il remarque dans la figure un détail de dessin et de coloris et, dans la draperie, le bel ajustement des plis. Il signale encore, comme particularités intéressantes d'exécution, dans la *Junon* d'Euphranor, les cheveux, si bien traités, dans la *Roxane* d'Aétion, les lèvres, dans la *Pacaté* d'Apelle, les carnations; et c'est tout! Dans le tableau de la *Centauresse* de Zeuxis, pourtant étudié avec tant de soin, il ne relève aucun détail technique; encore moins en note-t-il dans les autres tableaux dont il se borne à offrir un tracé sommaire. Ce qu'il connaît le mieux en peinture, c'est la tradition. On sait le rôle important que jouait la tradition dans l'art antique; il y avait des gestes et des attitudes consacrés, par exemple, pour le sommeil, le bras replié au-dessus de la tête : c'est ainsi qu'on représentait toujours Ariadne ou Eudymion endormis. Libre dans la conception générale de son sujet, l'artiste était assujetti, pour certains détails, aux habitudes de l'art. Lucien paraît très bien instruit de ces usages traditionnels. Il sait comment les peintres représentent tel ou tel personnage : Kronos, les fers aux pieds, laid et ridé[1]; Héraclès chez Phoclus, couché sur le sol, à

[1] Luc., LXX, 2, *Kronos.*, 10.

demi-nu, la tête sur le coude, le verre à la main droite[1]; Tantale, debout au milieu d'un lac[2]; le Minotaure, le front armé de cornes[3]; Orphée, assis au milieu de ses auditeurs dans l'attitude d'un homme qui chante, entouré d'une foule d'animaux : taureaux, lions et autres encore[4]; Daphné changée en laurier, buste de femme d'une beauté parfaite sortant d'une tige épaisse et élancée[5]; les Centaures au milieu des orgies et des combats, comme des êtres d'une nature brutale[6]; le Nil assis sur un crocodile ou sur un hippopotame avec des petits enfants ailés qui folâtrent autour de lui[7]; Éros enfin, non pas comme ce dieu, principe de toute génération, qui, tirant l'univers de son obscure difformité, l'a revêtu de sa forme brillante, mais sous les traits d'une perfide enfant[8].

Sous le rapport du savoir artistique, il y a une grande différence entre Lucien et Plutarque. Sans doute ce dernier connaît, en art, beaucoup de choses; il y a çà et là dans ses écrits, une foule de renseignements curieux de toutes sortes, des notions historiques, techniques même; mais on sent que chez lui, c'est, pour nous servir d'une piquante expression de Montaigne, « une suffisance purement livresque ». La curiosité de Plutarque, qui embrasse tout, l'égare de temps en temps vers ces objets, dans ses lectures. Mais ce qu'elle y recueille de ce genre laisse en lui le goût indifférent, et ne pénètre pas pour ainsi dire jusqu'à l'âme. En somme, à la contemplation des œuvres d'art, le sage de Chéronée préfère encore les études morales, ce que nous appelons aujourd'hui « l'observation psychologique ». Lucien, lui, au contraire, a la passion et l'enthousiasme; s'il parle de l'art, c'est qu'il est amoureux des belles choses; c'est qu'il est artiste.

[1] Luc., *Conviv.*, LXXI, 14. — [2] Id., *de Dipsad.*, LXIV, 6. — [3] Id., *Ver. hist.*, XXVI, 8. — [4] Id., *de Astrol.*, XXXVI, 10. — [5] Id., *Ver. hist.*, XXVI, 8. — [6] Id., *Prometh.*, II, 6. — [7] Id., *Rhet. præc.*, LI, 6. — [8] Id., *Amor.*, XXXVIII, 32.

V

Lucien a plusieurs des dons de l'artiste : le sentiment de la lumière, de la couleur, des proportions. — Il a surtout l'imagination artistique ; sa pensée revêt volontiers une forme concrète. — Nombreuses descriptions où l'on retrouve le « détail plastique ».

Lucien a, en effet, de l'artiste, plusieurs dons. Il a, par exemple, un vif sentiment de la lumière ; ce qu'il remarque et loue avant tout, dans un édifice, c'est l'abondance, c'est la splendeur et la belle distribution de cette lumière ; il la goûte en véritable artiste. Il en admire, dans une riche demeure, le rayonnement et le scintillement ; il en suit les reflets, fondus avec ceux de l'or, se jouant partout et colorant les lambris de chaudes et fauves lueurs[1]. Il n'est pas moins sensible à la richesse du coloris. Sa description du paon est remarquable à cet égard. Il y a là une analyse curieuse de couleurs. Cette queue qui se déploie d'une manière si brillante, on peut dire que Lucien la voit en peintre. Tandis que Buffon, pour en montrer l'éclat, se sert d'expressions générales et vagues, Lucien emploie des termes précis. Il est frappé de ces reflets ondoyants, de ces nuances changeantes : « Ce qui était de l'airain, à la plus légère ondulation, paraît de l'or ; tel ton est bleu au soleil ; vienne l'ombre, il passe au vert : ainsi le plumage de cet oiseau se transforme selon les jeux de la lumière[2]. » Lucien est aussi très vivement touché de l'harmonie des lignes, de l'exactitude et de l'élégance des proportions[3]. Ce n'est pas en lettré, mais en artiste qu'il juge

[1] Luc., *de Œco.*, LXI, 8. — [2] Id., *ibid.*, 11 — [3] Id., *ibid.*, LXI, 6 ; *Hipp.*, LIII, 7.

une œuvre d'art. Le lettré s'attache surtout à l'idée et au sentiment, l'artiste à la forme. Une statue, dit Lucien, s'apprécie d'après l'extérieur : « Celles qui ont les formes les plus nobles, les plus belles draperies, sont l'œuvre d'un Phidias d'un Alcamène, d'un Myron, qui les ont modelées d'après les types les plus parfaits[1]. » Enfin, Lucien sait relever dans chaque chef-d'œuvre ce qu'on peut appeler la marque du maître, ce qui, échappant au vulgaire, n'est vu et compris que des hommes du métier : le trait délicat, la particularité intéressante, le détail de forme ou de couleur caractéristique. Il saisit ce que le dessin peut avoir de remarquable dans un sourcil, dans une joue, un nez, une bouche, des lèvres, dans l'ovale du visage. Dans un beau corps, il suivra une ligne se prolongeant en gracieuses ondulations. Évidemment, il a étudié les œuvres d'un Calamis ou d'un Praxitèle non pas seulement en homme de goût, mais guidé et instruit par un maître de l'art.

Ce qui contribue à dégager Lucien des rangs des amateurs ordinaires, c'est qu'il a l'imagination artistique, c'est-à-dire cette sorte d'imagination qui se représente la forme plastique. Cela se reconnaît dans son style rempli d'expressions pittoresques et tout fourmillant d'images. Ennemi de l'abstraction, Lucien, pour ainsi dire, peint et dessine en écrivant. Ses idées revêtent des formes concrètes; elles prennent un corps; elles deviennent visibles et palpables. Parle-t-il des historiens qui composent des prologues brillants, tandis que le corps même de leur ouvrage est mesquin et chétif? « Il semble voir, dit-il, un enfant, comme Éros qui se joue, se couvrir la tête du masque d'Héraclès ou de celui d'un Titan[2]; » ou encore : « On voit une foule d'historiens qui posent aujourd'hui la tête du colosse de Rhodes sur le corps d'un nain[3]. » L'écrivain mêle-t-il dans un style prétentieux et incohérent

[1] Luc., *Hermot.*, XX, 19. — [2] Id., *Q. hist. conscr.*, XXV, 23. — [3] Id., *ibid.*, XXV, 23.

des locutions poétiques à des expressions triviales? « C'est un auteur tragique, qui a un pied chaussé d'un cothurne, et l'autre, d'une sandale[1]. » Mais voici de ce procédé particulier un curieux exemple. Comparant plaisamment l'ignorant qui tient entre ses mains un beau livre habillé de pourpre, garni d'un ombilic d'or, à Thersite revêtu des armes d'Achille, il aperçoit dans sa pensée ce dernier personnage : « Comme il ferait rire, boîtant sous le bouclier et tombant sur le nez, entraîné par le poids; ou, lorsqu'il lèverait la tête, montrant sous le casque ses yeux louches, ou encore soulevant la cuirasse par la bosse de son dos, traînant ses cnémides et déshonorant ainsi et celui qui a fabriqué ces armes et celui qui les possède[2]! » Quel saisissant relief que celui de ce grotesque, et comme tout cela est finement et vigoureusement dessiné, à la façon de Callot!

Mais rien ne marque mieux ce besoin de la pensée de Lucien que le portrait qu'il trace un jour d'une belle femme, rejetant le secours des mots pour emprunter les différents traits de sa figure à des statues et à des tableaux. N'est-ce pas là une vraie fantaisie d'artiste? Il y a même lieu de croire que ce n'est pas un caprice de son esprit, mais un procédé volontiers employé par lui. Décrit-il le cortège de Zeus et d'Europe? il est manifeste que son tableau a été « vu »; qu'il le compose de la même manière que le portrait de tout à l'heure, se souvenant de diverses représentations figurées dont il combine les éléments pour en faire un ensemble. Il est même fort intéressant d'étudier à ce point de vue ses *Dialogues des dieux* et ses *Dialogues marins;* comme on reconnaît que des œuvres d'art sont présentes à la pensée de l'auteur, on cherche curieusement à y démêler la forme vue, le détail plastique, en un mot, tout ce qui rappelle la statue ou le tableau.

« Europe, sur le bord de la mer, jouait avec ses compa-

[1] Luc., *Q. hist. conscr.*, XXV, 22. — [2] Id., *Adv. indoct.*, LVIII, 7.

gnes, lorsque Zeus, ayant pris la forme d'un taureau, vint se mêler à leurs jeux. D'une beauté parfaite, d'une blancheur irréprochable, il avait les cornes gracieusement courbées, le regard plein de douceur. Il bondissait, lui aussi, mugissant agréablement, si bien qu'Europe s'enhardit et monta sur son dos. A ce moment, Zeus, d'une course rapide, s'élance vers la mer, emportant la jeune fille; le voilà au milieu des flots. Effrayée, celle-ci saisit de la main gauche une corne pour ne pas glisser, et de l'autre retient son voile qu'enfle doucement le vent[1]. »

Il est indubitable que Lucien revoit dans son imagination une peinture qui représentait cette scène : Zeus ravissant Europe. C'était, en effet, un gracieux motif souvent traité par les artistes. Vers la fin du IIIe siècle de notre ère, dans un temple de Sidon, on voyait un tableau de ce genre[2]. La description qui nous en a été laissée se rapporte à celle de Lucien. On y retrouve ces détails : la main qui tient la corne du taureau, le voile gonflé par le vent, détails traditionnels, consacrés par la poésie aussi bien que par la peinture. Quant au cortège qui accompagne les deux amants, si l'ensemble est de l'invention de Lucien, les détails en ont été certainement empruntés par lui à des tableaux. Ils ne sont pas d'un poète, mais d'un artiste; c'est, du reste, une scène antique d'une grâce ravissante :

« Soudain, la mer abaissa ses vagues et n'offrit plus qu'une surface calme et polie. Nous, tranquilles, nous suivions comme simples spectateurs. Autour du couple volaient des Amours, un peu élevés au-dessus de l'onde qu'ils effleuraient parfois du bout des pieds; ils portaient des flambeaux allumés et chantaient l'hyménée. Sortant des flots, montées sur des dauphins, les Néréïdes arrivaient applaudissant, presque toutes demi-nues. Les Tritons et tous ces habitants de la mer qui

[1] Luc., *Dial. mar.*, IX, 15. — [2] Achille Tatius, *Les amours de Clitophon et de Leucippe*, I, 1.

n'inspirent aucun effroi, dansaient autour de la jeune fille. Poseidon, assis sur son char, avec Amphitrite à ses côtés, conduisait le cortège, le visage joyeux, ouvrant à son frère, qui nageait, la route des vagues. Enfin, on voyait Aphrodite que deux Tritons portaient, couchée dans sa conque, et qui jetait mille fleurs sur la jeune épouse[1]. »

D'une invention tout à fait semblable est une autre scène qui contraste d'une manière piquante avec la précédente. Ici, c'est le cortège de Dionysos. Après avoir montré les femmes qui accompagnent le dieu, insensées et furieuses, couronnées de lierre, ceintes de peaux de faons, avec des tambours, et, dans leurs rangs, quelques jeunes rustres nus, dansant la cordax; l'auteur ajoute :

« Le chef de cette bande est monté sur un char que traînent des panthères; il n'a pas du tout de barbe; pas le moindre duvet ne couvre ses joues; il est cornu et couronné de raisins; une bandelette retient ses cheveux; la pourpre compose son vêtement, l'or, sa chaussure. Sous ses ordres marchent deux lieutenants, l'un court, vieux, épais, ayant gros ventre, nez camus et longues oreilles droites, tremblant, appuyé sur un bâton, mais le plus souvent à cheval sur un âne, vêtu, lui aussi, d'une robe jaune safran, digne pendant du général en chef; l'autre est un être monstrueux, à forme humaine, bouc dans sa partie inférieure, ayant les jambes velues, cornu, barbu, colère et violent, tenant dans la main gauche une syrinx, de la droite élevant un bâton recourbé; il bondit autour de l'armée, les femmes ont peur de lui; dès qu'il approche, elles s'enfuient, secouant leurs cheveux livrés aux vents et criant : « Evohé[2]! »

Ici encore, tout le détail est plastique. Ces deux personnages, en particulier, Silène et Pan, ont des formes trop ressenties, un relief trop accusé pour n'être que les visions,

[1] Luc., *Dial. mar.*, IX, 15. — [2] Id., *Præf. Bacch.*, LIV, 1-2; cf. *Concil. deor.*, LXXIV, 4.

toujours un peu vagues, de l'imagination poétique. Derrière chacun d'eux se dérobe une image, peinte ou sculptée, dont il est la copie ou qui a fourni à l'écrivain les principaux traits de sa figure. On pourrait citer de nombreux exemples de ces descriptions de Lucien qui ne sont autre chose que des réminiscences de tableaux. La recherche de ce détail pittoresque qui révèle la présence de l'œuvre d'art est même, nous l'avons dit, ce qui rend curieuse pour l'amateur la lecture des *Dialogues marins*. Voici un enlèvement de Ganimède : « Ce fut, si j'ai bonne mémoire, de dessus cette roche qu'il l'enleva ; notre berger était alors occupé à jouer de la flûte près de son troupeau. Abaissant son vol derrière lui, Zeus, délicatement, l'enveloppe de ses serres, et de son bec saisissant la tiare dont la tête est ceinte, il enlève l'enfant qui, *tout effrayé, retournait la tête pour regarder son ravisseur;* et moi je ramassai la flûte que la peur lui avait fait jeter par terre[1]. » Danaé a été visitée dans son sommeil par Zeus; elle est devenue enceinte. Son père, vieillard cruel et jaloux, s'en aperçoit ; il ordonne à des matelots de prendre un coffre, d'y mettre la mère avec son enfant nouveau-né, puis de le lancer à la mer. Que faisait cependant Danaé ? « Elle ne disait rien pour elle et se soumettait à cet arrêt; mais elle demandait grâce pour son enfant, *montrant, tout en larmes, à son grand-père ce petit être d'une beauté ravissante, qui, sans se douter de son malheur, souriait à la mer*[2]. » N'est-il pas vrai que, dans la première de ces deux scènes, le mouvement de tête de Ganimède, et, dans la seconde, le geste de la mère montrant son enfant, sont des détails vraiment plastiques ? Et l'expression de cet enfant qui, dans ce moment d'angoisse maternelle, « sourit à la mer » destinée à être son tombeau, qu'elle était digne du pinceau d'un Aristide ! Citerons-nous un dernier exemple, celui des trois déesses comparaissant devant Paris, juge de leur beauté? Comment concevoir que Lucien

[1] Luc., *Dial. deor.*, VIII, 26, 6. — [2] Id., *Dial. mar.*, IX, 12.

ne les ait pas vues dans son imagination telles que les représentait si souvent la peinture lorsque, d'un mot, il caractérise d'une manière si juste le charme particulier de chacune d'elles? A peine ont-elles dépouillé leurs vêtements pour offrir leur beauté nue aux yeux de Paris : « O Jupiter, s'écrie celui-ci, dieu des merveilles! Quel spectacle! quels charmes! quelle volupté! la belle vierge! et celle-ci, comme elle brille avec la majesté d'une reine, vraiment digne de Zeus! et celle-là, comme son regard est doux, son sourire gracieux et séduisant[1]! » Ce n'est qu'une impression; mais on sent qu'elle arrive directement à l'esprit d'une image dont les yeux ont gardé un fidèle souvenir.

C'est de la même origine que procèdent également tant d'autres scènes diverses indiquées en passant par Lucien : Éros jouant aux osselets avec Ganimède sur le mont Ida[2]; Éros claqué sur le derrière avec une pantoufle par sa mère[3]; Éros monté sur le dos d'un lion[4]; Éros se couvrant la tête du masque d'Héraclès; Galatée, au milieu de ses compagnes, folâtrant sur la plage, au pied de l'Etna, sous les yeux de Polyphème; le cyclope tenant entre ses bras un petit ours aussi velu que son maître, et chantant aux accords d'une lyre qui n'est que le crâne d'un cerf dépouillé de ses chairs et à laquelle les cornes servent de branches[5]. Ce qui confirme ces inductions, c'est que ces dialogues de Lucien offrent d'authentiques tableaux comme celui de *Diane et Endymion*[6], de *Persée et Andromède*. Quelquefois même on a, d'une part, la description du tableau, de l'autre, un récit dans lequel sont mêlées des réminiscences de ce tableau. C'est ce qui se présente en particulier pour Persée tranchant la tête de Méduse avec l'aide d'Athéné, qui lui fait voir cette tête pétrifiante de la Gorgone, reflétée dans le miroir poli de son bouclier[7], et pour ce même Persée tuant le monstre marin qui garde Andromède[8].

[1] Luc., *Dial. deor.*, VIII, 20, 11. — [2] Id., *ibid.*, VIII, 4, 3. — [3] Id., *ibid.*, 11, 1. — [4] Id, *ibid.*, 12, 1. — [5] Id., *Dial. mar.*, IX, 1. — [6] Id., *Dial. deor.*, VIII, 11, 2. — [7] Id., *de Œco.*, LXI, 25; cf. *Dial. mar.*, IX, 14, 2. — [8] Id., *de Œco.*, LXI, 22; cf. *Dial. mar.*, IX, 14, 3.

VI

Sage discrétion de Lucien dans l'appréciation d'une œuvre d'art. — Sobriété de l'écrivain : croquis légers ; études savantes.

Quand on considère le savoir et l'aptitude artistiques de Lucien, il n'est certainement pas possible de douter qu'il n'ait eu une entière compétence dans l'appréciation d'une œuvre d'art. Qui croirait pourtant qu'un connaisseur si érudit ait cru ne pas pouvoir porter un jugement sur certaines parties de l'art ? Ce qu'il y a surtout de remarquable dans son savoir, c'est la sage discrétion, le tact, la mesure. La suffisance de certains connaisseurs est sans égale ; ils sont initiés à tous les mystères de l'art, à tous les secrets du procédé. Que Lucien est loin de cette science fastueuse ! Il sait mesurer exactement la sienne ; et, dans l'appréciation d'un tableau, au lieu d'usurper les droits de l'artiste, il se range modestement à son rôle d'amateur. Ce sens exquis se montre dans le juste départ qu'il fait de ce qu'il sait et de ce qu'il ne sait pas. L'étude qu'il nous a laissée sur le tableau de Zeuxis, la *Centauresse allaitant ses deux petits sous le regard du père,* en offre un intéressant exemple. Après l'avoir décrit, il en présente l'explication, en avertissant qu'il renvoie aux « fils des peintres », lui ignorant, tout ce qui regarde les hautes parties de l'art, c'est-à-dire suivant la mention judicieuse qu'il en fait lui-même, la correction du dessin, la justesse du coloris, la distribution bien entendue des ombres et des lumières, enfin la composition, qui comprend les proportions et le rapport des parties entre elles et avec l'ensemble. Qu'il est regrettable que la trop sage réserve de Lucien nous ait privés d'une aussi instructive analyse ! En tous cas, telle

qu'elle est, son étude est ravissante de bon goût, de finesse, de grâce délicate. Sans disserter ni raisonner, le critique nous fait admirablement comprendre le tableau. Il ne dit pas un mot de la composition; mais il dispose si bien les personnages, il indique avec tant de justesse la relation des figures entre elles que l'unité de l'œuvre nous apparaît. N'est-ce pas prouver qu'il entend très bien ce qu'il prétend ignorer? Quant aux expressions, que dire de la finesse avec laquelle elles sont saisies et de la sagacité qui, sur-le-champ, en démêle le trait caractéristique? Toutefois, il est à remarquer, comme nous l'avons déjà fait, que Lucien semble, dans ses jugements, plus réservé relativement à la peinture; c'est surtout pour elle qu'il se récuse. Mais qu'elle est judicieuse cette ignorance qui se connaît si bien! De quel prix n'est-elle pas, comparée à la prétendue science de ces faux connaisseurs si fiers de quelques termes techniques dérobés à la langue des peintres qu'ils débitent gravement, sans les comprendre!

Lucien est aussi discret dans son style que dans ses jugements; l'écrivain n'est pas moins sage que l'érudit. Lorsqu'il décrit une œuvre d'art, il est d'une exquise sobriété. Il faut définir sa manière. Il y a des critiques de diverses natures. Les uns se substituent résolûment à l'artiste, sacrifiant pour ainsi dire son œuvre à la leur; ils songent moins à lui qu'à eux. Le tableau est pour eux un simple motif qu'ils brodent, préoccupés avant tout de faire briller leur esprit. D'autres sont plus sincères. En présence de l'œuvre, ils reçoivent une impression; et c'est cette impression qu'ils cherchent à rendre. Leur procédé est tout à fait légitime. Un tableau est en effet suggestif comme la nature elle-même. Il met en jeu notre imagination; il éveille nos idées; il invite à la rêverie. En cela, la peinture peut être rapprochée de la musique qui, elle aussi, et plus encore que la première, fait naître en nous toutes sortes d'impressions, de pensées confuses, de vagues images. Différent de ces deux espèces de critiques, Lucien a

sa méthode à lui. Volontiers il abandonne à la vanité des rhéteurs les ornements empruntés, les variations brillantes; il laisse aussi l'interprétation fantaisiste à l'imagination des poètes. Ce qui plaît à son esprit sincère, c'est la description sobre de l'œuvre, c'est un tracé net, précis, lumineux. D'un crayon très juste, il marque les principaux linéaments du tableau; l'esquisse est sommaire, mais en même temps complète; car aucun des traits essentiels n'est omis; et le tout est enlevé d'une main rapide et sûre. Le critique a le coup d'œil; il saisit tout de suite le détail saillant; il voit bien et fait bien voir. La simplicité et la justesse, voilà pour lui l'élégance; nulle recherche de bel esprit. Il sait dire tout ce qu'il faut, et dans la juste mesure. Tantôt il analyse savamment; tantôt il se borne à indiquer; mais, soit étude complète, soit croquis léger, on comprend qu'il a fait ce qu'il a voulu faire et qu'on n'est pas en droit de lui demander autre chose. En somme, sa sobriété atteste le respect de l'œuvre d'art, qu'il craindrait de défigurer par une vaine parure.

« Dis-moi, ton Endymion est-il beau? — Oh! Aphrodite, à mes yeux, il est charmant, surtout lorsqu'ayant étendu sa chlamyde sur le rocher, pour lui servir de couche, il dort, tenant de la main gauche des traits qui déjà lui échappent, tandis que la droite, relevée et repliée autour de la tête, sied si bien à son joli visage. Il est là, dans le doux abandon du sommeil; sa bouche exhale une odeur d'ambroisie. C'est alors que, sans bruit, je descends, marchant sur la pointe du pied, de peur de l'éveiller en sursaut et de l'effrayer. Tu connais cela. Pourquoi te dirais-je le reste? Ah! je meurs d'amour[1]! »

Délicieux croquis! Quel dessin pur et élégant et quel fin coloris! Il n'y a que quelques traits et cependant tout est marqué! Voici maintenant une autre étude, plus achevée; c'est le tableau des *Noces de Roxane et d'Alexandre :*

« Tout récemment, le peintre Aétion, ayant, dit-on, repré-

[1] Luc., *Dial. deor.*, VIII, 11, 2.

senté les noces de Roxane et d'Alexandre, se rendit aux jeux Olympiques, et là exposa son tableau avec un tel succès que Proxénide, l'un des hellanodices, ravi du talent de l'artiste, le prit pour gendre. Qu'y avait-il donc de si merveilleux dans cette peinture, demandera-t-on, pour qu'un hellanodice ait donné sa fille en mariage à cet Aétion, un étranger? Ce tableau, qui est en Italie, je l'ai vu, et je puis vous le décrire. »

« On voit une chambre magnifique dans laquelle est un lit nuptial. Roxane y est assise; c'est une vierge d'une beauté ravissante; elle a les yeux baissés, confuse devant Alexandre debout. Des Amours, souriant, s'offrent de tous côtés. L'un, placé derrière la jeune fille, écarte le voile qui lui couvre la tête et montre Roxane à son époux. Un autre, esclave diligent, retire de son pied la sandale pour l'inviter à s'étendre sur la couche; un troisième, qui a saisi Alexandre par son manteau, l'entraîne de toutes ses forces vers Roxane. Le roi présente une couronne à la jeune épouse; près de lui, comme paranymphe, se tient Héphestion, portant une torche allumée et appuyé sur un beau jeune homme, sans doute l'Hyménée; le nom de celui-ci n'est point écrit. Dans une autre partie du tableau d'autres Amours jouent avec les armes d'Alexandre : deux d'entr'eux portent sa lance, imitant ceux qui, chargés d'une poutre, paraissent accablés sous leur fardeau; deux autres traînent par les courroies le bouclier sur lequel trône un troisième avec la majesté d'un roi; un dernier, qui s'est glissé sous la cuirasse renversée à terre, semble épier les autres pour leur faire peur, quand, avec leur char, ils passeront près de lui. »

« Ces petites scènes ne sont point de vains épisodes, et ce n'est pas sans dessein que l'artiste les a disposées dans son tableau; elles rappellent les goûts belliqueux d'Alexandre qui, malgré sa passion pour Roxane, n'a point oublié les armes. D'ailleurs, le tableau lui-même respire comme un air nuptial, puisqu'il valut à l'artiste la main de la fille de Proxénide.

Ainsi, Aétion ne s'en retourna qu'après avoir célébré, lui aussi, ses noces, suite de celles d'Alexandre. Le roi servit de paranymphe au peintre, pour qui le prix d'un mariage peint fut un hymen véritable[1]. »

VII

Un musée antique. — Authenticité des tableaux que renferme la galerie de Lucien. — Leur beau choix et leur variété.

Lucien ne présente pas seulement à son lecteur des tableaux détachés; comme Philostrate, il a aussi sa galerie[2], mais bien différente de celle de ce rhéteur. Car il est impossible de contester l'authenticité des tableaux qu'il décrit. Et pourtant, à première vue, il semble qu'on puisse aussi concevoir quelques doutes sur leur existence réelle. En effet, certains détails précis, qui ont bien leur importance, manquent totalement. Où est cette galerie? dans quelle ville? chez quel particulier? à quelle époque se rapportent les peintures qu'on y voit? quels sont les noms des artistes? Lucien, à cet égard, nous laisse dans une entière ignorance, lui qui d'ordinaire nous donne au moins quelques renseignements. Néanmoins, malgré cette lacune, et quoique tous ces tableaux ne soient ni datés ni signés, on peut affirmer leur authenticité. La sincérité de l'auteur, que nous avons reconnue dans ses autres descriptions de tableaux, est ici encore plus manifeste qu'ailleurs. Quel est en effet l'indice le plus frappant de cette bonne foi, sinon la simplicité et la sobriété avec lesquelles il décrit les œuvres d'art dont il parle, et qui excluent toute

[1] Luc., *Herod.*, XXI, 4-6. — [2] Id., *de Œco.*, LXI., 22-31.

idée d'une invention de rhéteur? Or, ici, cette simplicité ressort d'autant plus qu'elle contraste d'une manière singulière avec la pompe de style que déploie l'écrivain pour décrire l'appartement orné de ces tableaux. Par la vivacité et l'éclat de ses images, par la richesse de ses couleurs, il semble vouloir égaler la splendeur des lambris dorés; et voilà que, d'autre part, il retrace les tableaux eux-mêmes avec une parcimonie d'expression qui nous les montre pour ainsi dire nus et dépouillés; il y a presque dissonance. S'il les avait inventés pour ajouter de l'effet à ses descriptions, n'est-il pas évident qu'il les eût traités comme le reste, avec le même luxe de style, son intention étant d'éblouir l'imagination et les yeux? Tels qu'ils sont, quels maigres ornements! Mais l'écrivain a pensé avec raison qu'ils pouvaient se passer de ce faste extérieur et qu'ils charmeraient d'autant plus qu'ils devraient à eux-mêmes tout leur intérêt. Ainsi entendues, ces descriptions ont donc un accent de sincérité qui ne peut tromper. Ce n'est pas tout : les tableaux en question étaient disposés le long des murs de l'appartement avec une symétrie qu'il est aisé de retrouver, comme nous le verrons tout à l'heure. Il y a des oppositions piquantes et d'heureux contrastes. Quelle belle source d'effets pour un rhéteur habile dans son art! Comme il lui sera facile de faire ressortir les sujets et les personnages par de brillantes antithèses! Lucien n'y songe même pas. Il néglige ces ressources, tout occupé qu'il est d'indiquer avec justesse et clarté ce qu'il veut faire voir. Il décrit les tableaux dans l'ordre où ils se présentent à ses yeux. Par exemple, parmi ces peintures, il y en a deux qui se rapportent au mythe de Persée : la première nous montre le jeune héros délivrant Andromède du monstre qui la menace : il tient à la main la tête de la Gorgone; la seconde nous le représente tuant la Gorgone elle-même. Si l'écrivain eût inventé ces tableaux, les eût-il disposés dans un ordre si peu naturel? Il remarque lui-même en passant au second que l'exploit que celui-ci retrace a précédé la scène représentée

par le premier. Mais il ne s'en préoccupe pas, parce qu'il ne met point dans ses descriptions un arrangement littéraire ; il les assujétit à l'ordre dans lequel les peintures sont distribuées sur le mur selon certaines convenances de symétrie.

Nous avons donc là un petit musée antique, très intéressant pour le choix des tableaux et le goût qui a présidé à leur disposition. Tout porte à croire que ces tableaux sont d'un certain prix. En effet, l'appartement qu'ils décorent est somptueux ; la voûte en est toute brillante d'or ; Lucien épuise ses expressions les plus riches pour peindre cette magnificence. Mais ce qu'il signale surtout, c'est le goût exquis qui règne au milieu de ce luxe. Nous sommes donc chez un amateur distingué qui n'a dû admettre dans sa collection que des œuvres de marque, en harmonie avec le reste. Telle, la galerie de Trimalcion ne renferme que des œuvres de maîtres ; l'amateur qui y pénètre y trouve des peintures de Zeuxis, de Protogène et d'Apelle.

Parmi les tableaux qui garnissent la sienne, Lucien signale en particulier une vieille peinture[1]. Malheureusement, il n'y a rien de précis dans l'éloge qu'il fait de ces tableaux. Il se contente de relever la beauté du coloris, la force de la représentation, le soin de l'exécution et la vérité parfaite[2]. Il loue les sujets, si beaux, si variés ; il ajoute : « La perfection de l'art et l'intérêt de ces histoires, mêlé à celui de l'antiquité, offrent un plaisir réel, qui réclame, pour être bien goûté, des hommes instruits[3]. »

« A droite, à l'entrée, s'offre une aventure éthiopienne mêlée à une fable d'Argos. Persée tue le monstre marin et délivre Andromède ; bientôt après, il épousera celle-ci et l'emmènera avec lui : c'est un épisode de la lutte du héros ailé contre les Gorgones. Dans un cadre étroit l'artiste a

[1] παλαιά τις γραφή. 28. — [2] τῶν χρωμάτων τὰ κάλλη καὶ τὸ ἐναργὲς ἑκάστου καὶ τὸ ἀκριβὲς καὶ τὸ ἀληθές. 9. — [3] οὕτω καλὰς καὶ ποικίλας τὰς ὑποθέσεις. 21.

exprimé beaucoup de choses : la pudeur de la jeune fille et son effroi; celle-ci, du haut d'un rocher, contemple le combat, l'audace amoureuse du jeune homme et l'aspect du monstre indomptable. D'un côté, celui-ci s'élance, le dos hérissé de piquants, la gueule béante, terrible; de l'autre, Persée lui présente la tête de la Gorgone de la main gauche, et, de la droite, le perce de son épée. Toute la partie du monstre qui a vu Méduse est déjà pétrifiée; et toute celle qui vit encore est frappée avec le glaive recourbé, la harpé. »

« Après ce tableau, à la suite, est représenté un autre drame, œuvre de justice, dont l'artiste me semble avoir emprunté le sujet à Euripide ou à Sophocle; car ces deux poètes ont retracé la même scène. Deux jeunes hommes, unis d'amitié, Pylade de Phocide et Oreste, que l'on croyait mort, ayant pénétré secrètement dans le palais, massacrent tous deux Égisthe. Clytemnestre a déjà été tuée; elle gît sur un lit, à demi-nue, tous les serviteurs sont épouvantés de ce coup audacieux; les uns poussent des cris, les autres regardent de tous côtés, cherchant par où fuir. L'artiste a eu une très belle idée; ce qu'il y a d'impie dans cet acte, il s'est borné à l'indiquer et l'a laissé de côté comme déjà accompli : il a représenté les deux jeunes gens occupés au meurtre de l'adultère. »

« Ce qui se présente ensuite, c'est un dieu d'une beauté parfaite et un jeune homme dans la fleur de la vie: le sujet est un divertissement amoureux. Assis sur un rocher, Branchos tient un lièvre avec lequel il amuse un chien. Celui-ci saute pour saisir le gibier. Apollon est là qui sourit, charmé de l'un et de l'autre : de l'adolescent qui joue et du chien qui s'élance. »

« Après, on revoit Persée accomplissant les exploits antérieurs au meurtre du monstre. Voici Méduse à qui le héros tranche la tête, et Athéné qui le couvre de son égide. L'acte a été exécuté sans que le meurtrier voie son œuvre, si ce n'est dans le bouclier de la déesse où se réfléchit l'image de

la Gorgone : car il savait de quel prix il paierait la vue directe du monstre. »

« Au milieu du mur, en haut, en face de la porte, est un édicule consacré à Athéné. La déesse est de marbre blanc ; elle n'est pas en tenue guerrière ; elle a l'extérieur qui, dans la paix, convient à une déesse belliqueuse. »

« Vient ensuite une autre Athéné ; mais celle-ci n'est pas une statue, c'est encore une peinture. Héphaistos, amoureux, poursuit la déesse qui fuit, et de cette poursuite naît Érichthon. »

« Ce tableau est suivi d'un autre, une vieille peinture. Orion, aveugle, porte Cédalion. Celui-ci, assis sur les épaules de l'autre, le dirige du côté de la lumière. Le soleil, en paraissant, guérit la cécité d'Orion, et Héphaistos, de l'île de Lemnos, contemple la scène. »

« A la suite de ce tableau, voici Ulysse contrefaisant l'insensé parce qu'il ne veut pas accompagner les Atrides dans leur expédition. Les députés sont là qui l'invitent à partir. Tous les détails de cette comédie sont parfaits : la charrue, la bizarrerie de l'attelage, l'ignorance de ce qui se passe. Cependant sa tendresse pour son petit enfant le trahit. Palamède, fils de Nauplias, soupçonnant la ruse, saisit Télémaque et menace de le tuer, tenant à la main son épée nue. A une folie simulée il oppose une feinte fureur. Effrayé, Ulysse reprend sa raison ; il redevient père et laisse de côté le rôle qu'il jouait. »

« La dernière peinture représente Médée. On la voit, enflammée de jalousie, jetant sur ses enfants un sombre regard et semblant méditer un dessein terrible. Déjà elle tient l'épée : eux, les infortunés, sont assis, riant, sans se douter de ce qui se prépare, quoiqu'ils voient l'épée briller entre les mains de leur mère. »

Tous ces tableaux réunis présentent un ensemble fort agréable ; il y a des scènes de différents caractères, gracieuses ou sombres, des drames d'un pathétique doux ou terrible. Il est

évident qu'on avait tiré parti de cette variété même pour les disposer avantageusement sur les murs. Il semble qu'on entrevoie l'art ingénieux qui avait présidé à cet arrangement. Celui qui nous les décrit fait le tour de la salle, allant d'un tableau à l'autre, sans en omettre aucun. Il commence sa revue dès l'entrée, en partant de la droite pour finir par la gauche. Il y a huit tableaux qu'une circonstance particulière permet de partager en deux groupes de quatre, l'un de gauche, l'autre de droite; c'est le petit édicule consacré à Athéné qui fait face à la porte d'entrée. Les deux peintures placées de chaque côté de cet édicule se font naturellement pendant. Dans chaque scène se retrouve un même personnage, Athéné. A droite, c'est Persée coupant la tête de la Gorgone, grâce à la protection de la déesse; à gauche, c'est Héphaistos poursuivant la déesse qui fuit, poursuite d'où naît Érichthon. Il y a ainsi dans les deux scènes trois personnages; le rapport est parfait. Cette exacte correspondance semble se poursuivre jusqu'au bout, si l'on considère deux à deux les tableaux qui se regardent sur les deux murs opposés. A la jolie scène de Branchos, gracieux adolescent jouant avec son chien, répond la scène touchante d'Orion, vieillard aveugle portant Cédalion sur ses épaules. Oreste tuant sa mère est en regard d'Ulysse qui, redevenu père, sauve son fils Télémaque; enfin, en face d'Andromède délivrée par un jeune héros amoureux, se présente Médée, l'épouse trahie, Médée au regard farouche, prête à immoler ses enfants. Ainsi ce que l'amour a de plus doux contraste avec ce qu'il a de plus amer; à l'impiété d'un fils s'oppose la tendresse émue d'un père.

De tous ces tableaux il n'y en a pas un dont le sujet ne soit familier à l'art antique, ou dont on ne retrouve quelques traits dans les monuments existant, peintures et bas-reliefs. Notons, en particulier, le sujet de la folie simulée d'Ulysse, qu'avaient retracé à la fois Parrhasios et Euphranor; celui de Médée traité par Aristolaos, fils de Pausias, qu'on rangeait au nombre des peintres les plus sévères, et par Nicomaque.

Il y avait de Théoros un *Oreste tuant Clytemnestre et Égisthe*. Polygnote avait aussi représenté ce dernier sujet. Toutefois, la composition du vieux maître était plus développée; car on y voyait Oreste et Pylade égorgeant, l'un, Égisthe, l'autre, les fils de Nauplias venus au secours d'Égisthe. Enfin, Nicias avait fait une *Andromède*, motif que nous trouvons parmi les peintures d'Herculanum. Quant à l'*Athéné* qui dans le petit musée de Lucien semble occuper la place d'honneur, n'a-t-elle pas avec la *Lemnienne* de Phidias ce trait commun qu'elle n'est point en tenue guerrière, que c'est des deux côtés la déesse pacifique que l'artiste a voulu représenter?

Parler de la manière dont la description de tous ces tableaux a été entendue serait revenir sur ce que nous avons déjà dit. Bornons-nous donc à remarquer combien partout le tracé est net, sobre et précis. Nulle part, il n'y a d'équivoque possible sur le sujet représenté, sur le moment choisi, sur le caractère de l'œuvre. Ainsi, dans le tableau d'*Ulysse contrefaisant l'insensé*, évidemment, ce n'était pas la folie d'Ulysse que l'artiste avait voulu peindre; c'était son retour à la raison, lorsqu'il voit la vie de Télémaque menacée. Ce visage d'un père où dans une même expression se confondaient plusieurs sentiments différents, l'effroi et la tendresse perçant soudain à travers le masque de la folie, voilà ce qui lui avait paru digne de l'art; c'est ce moment fugitif, si intéressant, où l'instinct déjouait tous les artifices de la ruse, qu'il avait essayé de fixer. Lucien marque très bien cette intention en disant de l'Ulysse du tableau qu'il « redevient père »; ce seul mot nous révèle la conception du peintre.

Le critique ne montre pas une moindre sagacité dans l'appréciation d'un autre tableau, celui de *Pylade et Oreste tuant Clytemnestre et Égisthe*. Signalant ce qu'il appelle « une belle idée de l'artiste », il remarque que celui-ci, pour épargner aux yeux l'horrible image d'une mère qu'on égorge, a représenté Clytemnestre déjà immolée. C'est dans le sein d'Égisthe, de l'amant adultère, que se plonge le fer des meurtriers.

Ainsi ce que l'acte a d'impie est comme dérobé aux regards, à qui on laisse seulement le spectacle d'une légitime vengeance : heureuse combinaison de l'art, d'une grande délicatesse morale, très bien saisie par l'intelligent critique.

Si nous ne craignions de trop insister sur ces réflexions, nous trouverions dans la description du tableau d'*Andromède* une occasion de faire bien apprécier cette judicieuse sobriété dont nous avons déjà loué Lucien. Il n'y aurait qu'à la comparer avec la description d'un tableau analogue faite par Achille Tatius. Ce dernier décrit[1], en effet, un diptyque fort curieux représentant, d'un côté, Andromède délivrée par Persée, de l'autre, Prométhée dégagé de ses liens par Héraclès : deux sujets qui offraient un piquant contraste, et que l'artiste, par une disposition ingénieuse, avait renfermés dans le même cadre. Le premier de ces deux motifs est, dans toutes les circonstances, le même que celui du tableau de Lucien. La description que nous en a laissée le rhéteur est certainement intéressante par tous les détails dans lesquels il entre. Mais qu'elle est prolixe ! et surtout qu'elle est gâtée par les mièvreries du bel esprit ! Après avoir montré la jeune fille attachée au rocher, les bras étendus : « Ses mains retombent comme deux grappes suspendues à la vigne », ajoute l'auteur : trait fade et ridicule qui détruit tout ce qu'il y a de dignité dans l'image de la gracieuse vierge. Comme Lucien est loin de cette affectation ! Tout chez lui est sentiment : « Grands dieux ! qu'elle était belle, attachée ainsi, les cheveux épars, demi-nue, le sein découvert ! » La vierge n'est-elle pas là, sous nos yeux, telle que l'art l'avait représentée, et, quoique vivante, gardant la pureté d'un beau marbre ?

[1] Achille Tatius, *Les Amours de Clitophon et de Lucippe*, III, 6, 7, 8.

VIII

La Vénus de Cnide.

Tel n'était pas le caractère de la Vénus de Cnide, image pleine de séduction et de volupté. « Avant toutes les statues, non seulement de Praxitèle, mais de l'univers entier, est la Vénus de cet artiste. » Pline nous a laissé sur ce chef-d'œuvre un détail piquant. Il paraît que Praxitèle avait fait deux *Vénus* dont il demandait un prix égal, l'une vêtue, l'autre nue. Les habitants de Cos, qui avaient le choix, prirent la première, croyant faire preuve de sévérité et de pudeur; ceux de Cnide achetèrent l'autre. Ceux-ci ne se doutaient pas alors que cette statue rebutée devait faire la gloire de leur île. Elle attira, en effet, bientôt une foule de curieux et de voyageurs qui, de tous les points du monde, venaient la visiter. Aussi lorsque, dans la suite, le roi Nicomède voulut la leur acheter, promettant de payer leur dette publique, ils se refusèrent obstinément à ses offres, aimant mieux garder leur chef-d'œuvre et leur détresse. Il y avait encore à Cnide d'autres œuvres d'artistes fameux : un *Dionysos* de Bryaxis, un autre *Dionysos* de Scopas et une *Athéné* du même; mais malgré la célébrité de ces ouvrages, ce qu'on cherchait avant tout, ce qu'on voulait admirer, c'était la *Vénus*. Elle avait été placée dans un petit temple ouvert de tous côtés, afin que la figure pût être vue en tous sens, la déesse même, par une sorte de coquetterie, y aidant, à ce qu'on croyait[1]. Du reste, les connaisseurs déclaraient que, de quelque côté qu'on la vît, elle était également admirable.

[1] Plin., *N. H.*, XXXVI, 5, 4.

Celui qui, seul, dans l'antiquité nous fait connaître cette merveille, c'est Lucien; c'est à lui que nous devons tout ce qui nous en reste. Il y revient plusieurs fois. Dans la tête, ce qu'il y avait de remarquable, d'après ses indications, c'étaient les cheveux, le front, les sourcils, si bien dessinés; dans l'expression, la grâce humide des yeux brillants; dans l'ensemble de la figure, la taille, d'une si élégante proportion[1]. Ce ne sont là que quelques traits jetés en passant. Mais Lucien ne nous laisse pas seulement entrevoir la déesse, il nous la montre ailleurs tout entière. Ce qu'on peut regretter, c'est que ceux à qui il en confie la description la voient plutôt en voluptueux qu'en artistes, remarquant en elle ce qui excite les sens, plutôt que ce qui charme l'âme, ce qui provoque l'ivresse de la passion, non ce qui éveille l'enthousiasme du beau. Telle qu'elle est, cette description est précieuse; l'art ne nous est pas complètement dérobé par la volupté. Laissons donc Lucien nous introduire dans le sanctuaire de la déesse entouré de délicieux bosquets.

« Nous nous rendons au temple d'Aphrodite.... Aussitôt nous nous sentons caressés par d'amoureuses haleines qui sortent de l'enceinte sacrée. La cour n'est pas pavée de dalles polies, rendant le sol stérile. Comme il convient à la demeure de cette déesse, elle est toute couverte d'arbres cultivés dont les abondants rameaux s'étendent au loin, enfermant l'air sous une voûte verdoyante. Le plus vigoureux est le myrte fertile qui, près de la déesse à laquelle il est cher, se couvre du plus magnifique feuillage, et tout autour se rangent les autres arbres, ceux qui se distinguent par la beauté. Jamais le long âge ne les dessèche ni ne les blanchit : une éternelle jeunesse les gonfle de sève et les pare d'une brillante verdure. Parmi eux sont mêlés des arbres qui ne produisent pas de fruits, mais qui en sont dédommagés par des formes élégantes, les cyprès et les platanes, élevant leurs cimes aériennes,

[1] Luc., *Imagg.*, 4 et 6; *Pro Imagg.*, 23; *Jup. trag.*, 10.

et avec eux le laurier, l'arbre de Daphné, réfugié aux pieds de la déesse après s'être jadis dérobé à elle. Le lierre amoureux rampe autour de chaque tronc qu'il enlace de ses replis. Aux vignes touffues pendent d'abondants raisins. Car Aphrodite unie à Dionysos a plus de séduction; les plaisirs qu'ils procurent doivent être alliés; séparez-les l'un de l'autre, ce n'est plus la même ivresse. Dans les endroits où l'ombrage est le plus épais, il y a de joyeux lits pour ceux qui voudraient s'y étendre et y faire un festin. Les personnes de la ville n'y viennent que rarement, mais le petit peuple s'y porte en foule à certains jours et célèbre réellement la fête d'Aphrodite.

« Après avoir suffisamment goûté le charme de cette fraîche verdure, nous entrâmes dans le temple même. La déesse en occupe le centre; c'est une statue de marbre de Paros, œuvre admirable, splendide. Sa bouche s'entr'ouvre doucement par un gracieux sourire. Toute sa beauté se laisse voir à découvert; aucun vêtement ne la voile; elle est entièrement nue; seulement de l'une de ses deux mains, par un geste furtif, elle cache sa pudeur. Telles sont la vertu et la puissance de l'art que le marbre, cette substance dure et rigide, a, dans tous ces membres délicats, une grâce merveilleuse. A cette vue, Chariclès s'écrie dans un transport d'ivresse : « Heureux Mars, entre tous les dieux, d'avoir été enchaîné pour une telle femme! »... Callicratidas regardait en silence, et, concentré en lui-même, admirait.

« Le temple a une seconde porte pour ceux qui veulent examiner dans tous ses détails le dos de la déesse afin qu'aucune partie de son corps ne soit refusée à leur admiration. En entrant par cette porte on peut aisément contempler les belles formes qui se présentent par derrière aux regards. Ayant dessein de voir la déesse tout entière, nous faisons le tour de l'enceinte. Une femme, à qui la garde des clefs est confiée, nous ouvre la porte; soudain, à la vue d'une telle beauté, nous restons dans une espèce de saisissement. L'Athé-

nien qui, jusque-là, avait regardé tranquillement, entre dans un enthousiasme plus véhément encore que celui de Chariclès : « Par Hercule! comme ce dos est bien dessiné! et, dans ces flancs, quelle ampleur! quelle riche plénitude! Comme ces chairs s'arrondissent avec un gracieux contour! Elles ne sont ni resserrées par la maigreur, et attachées aux os; ni débordantes par un excès d'embonpoint! Mais ces deux petites fossettes creusées sur les reins, qui pourrait en exprimer le doux sourire? Et, dans cette cuisse, dans cette jambe dont la ligne se prolonge jusqu'au talon, quelles savantes proportions[1]! »

IX

Quelle idée Lucien se fait de la beauté. — Il représente, en art, la tradition classique dans un siècle de décadence. — Son goût à la fois sévère et libéral. — L'ironie n'a pas détruit dans son âme le sentiment et le culte du beau.

Les qualités que nous avons signalées dans Lucien ont toutes un même principe, la parfaite rectitude de son jugement, et se résument toutes dans une seule, un goût exquis. « J'aime le vrai, le beau, le simple[2] », dit-il quelque part. « Une femme belle et modeste se contente de porter quelques bijoux propres à relever sa beauté, un collier mince autour du cou, ou une bague légère au doigt, des pendants aux oreilles, une agrafe, une bandelette pour fixer ses cheveux flottants, n'ajoutant à ses attraits que ce que la pourpre ajoute à un vêtement[3]. » Et Lucien oppose à cette image gracieuse le portrait de la courtisane, toute chargée d'ornements, affi-

[1] Luc., *Amor.*, XXXVIII, 12, 13 et 14. — [2] φιλαλήθης τε γὰρ καὶ φιλόκαλος, καὶ φιλαπλοϊκός. *Piscat.*, XV, 20. — [3] Luc., *de Œco.*, LXI, 7.

chant le luxe d'une robe de pourpre et multipliant les séductions pour déguiser ce qui manque à sa beauté. « La femme pudique, ajoute-t-il, ne porte de l'or qu'autant qu'il convient et où il faut. Elle ne rougirait même pas, je crois, de montrer sa beauté toute nue. » Toute l'esthétique de Lucien est là; telle est l'image qu'il se fait de la beauté. Oui, l'art à ses yeux est semblable à cette femme si discrète dans sa parure, si élégante dans sa simplicité. Toutefois, quelle différence entre l'art de la Grèce et celui de l'Orient! le premier représenté par ces dieux aux proportions élégantes, de marbre ou d'ivoire relevé d'un peu d'or, l'autre, par ces divinités d'or massif aux formes monstrueuses[1].

Avec quelle ironie ne parle-t-il pas de ce goût asiatique qui préfère ce qui est riche à ce qui est beau, ce qui étonne le regard à ce qui le charme! Le platane d'or du grand roi, voilà ce qu'il admire, ébloui par l'éclat de la matière; et pourtant tout manque à cette œuvre, et l'art et la beauté et le charme et les justes proportions et l'eurythmie[2]! Les réflexions de Lucien rappellent le mot d'Apelle disant à un jeune artiste qui lui montrait une *Hélène* toute couverte d'or, qu'il l'avait faite riche, ne pouvant la faire belle. Comme ce grand artiste, Lucien plaçait aussi la grâce au-dessus de la beauté elle-même. Après avoir doté sa Panthée de tous les dons de la beauté, il ajoute : « Et ce qui fleurit surtout parmi tant d'attraits, je veux dire la grâce, qui pourrait se flatter de la reproduire[3]? » et où la prendrons-nous? comme si tous les artistes n'avaient pu lui en fournir le modèle, tant l'essence en est subtile et délicate!

Pénétré d'une si belle doctrine, comment Lucien n'eût-il pas été en matière d'art un juge éclairé? Ce qui le distingue parmi tous les amateurs, c'est un sens esthétique très fin, très

[1] Luc., *Jup. trag.*, XLIV, 8. — [2] Id., *de Œco.*, LXI, 5. — [3] ὃ δὲ πᾶσιν ἐπανθεῖ τούτοις, ἡ χάρις..... τίς ἂν μιμήσασθαι δύναιτο; *Imagg.*, XXXIX, 9.

délicat. Il a de plus une opinion personnelle; il ne suit pas celle de son temps. Son admiration ne remonte point aux primitifs et ne descend point aux peintres de la décadence; elle s'attache au grand art. Ce sont les maîtres de la belle époque qu'il célèbre. Pour lui, le premier en sculpture, c'est Phidias; en peinture, c'est Apelle. En art, comme en littérature, il représente la tradition classique dans un temps de décadence.

Quoique sévère, son goût est cependant libéral. Il aime l'unité, l'ordre, la proportion, l'harmonie, mais, tout en consacrant les droits de la raison, il reconnaît à l'imagination ses prérogatives. Là-dessus il partage le sentiment d'Horace. Celui-ci déclare que peintres et poètes ont toujours eu le droit de tout oser. « La poésie et la peinture, dit à son tour Lucien, n'ont pas à répondre de leurs fictions; elles n'ont pas de comptes à rendre[1]. » « En poésie règne une liberté absolue; la seule loi, c'est la fantaisie du poète; un dieu est en lui; les Muses le possèdent; et soit qu'il veuille atteler des chevaux ailés à un char, ou en faire voler d'autres sur les eaux ou sur la tête des épis, personne ne le lui refuse[2]. » Il en est de même pour le peintre qui, lui aussi, est libre d'inventer des êtres qui n'ont jamais eu et n'auront jamais d'existence, Hippocentaures, Gorgones et autres rêves de l'imagination[3].

Toutefois, la liberté n'exclut pas des lois; Lucien les reconnaît. Sceptique en religion et en philosophie, il a, dans les questions de goût, des convictions et des principes. C'est donc bien à tort qu'on a dit de lui : « Si on l'en croit, le beau, c'est ce qui plaît; le laid, ce qui ne plaît pas.... Selon lui, l'unique loi à suivre, quand on juge de la beauté, c'est le goût individuel[4]. » Rien de plus

[1] ἀνευθύνους εἶναι καὶ ποιητὰς καὶ γραφέας. *Pro Imagg.*, XL, 18. — [2] Luc., *Q. hist. conscr.*, XXV, 8. — [3] Id., *Hermot.*, XX, 72. — [4] H. Rigault, *Luciani samosatensis quæ fuerit de re litteraria judicandi ratio*, 1856, ch. III.

éloigné de la pensée de Lucien qu'une telle théorie. Oui, il croit à l'art et à ses lois. Nous n'admettrons pas davantage une autre sévérité de la critique à son égard : « Lucien tourne tout en ridicule pour se livrer à son esprit; il charge tous les travers. Apelle, dit-on, ne montra que de profil le visage d'Antigone pour déguiser l'œil qui lui manquait. Lucien montre les hommes du côté où ils sont borgnes, et les choses du côté où elles sont défectueuses. Ceux qui sont si disposés au rire ne se laissent pas si aisément toucher par la beauté. Ce sont deux sentiments le plus ordinairement incompatibles chez le même homme que cette disposition à saisir le côté laid des choses et l'enthousiasme pour ce qui est beau. Les railleurs ont le cœur froid. Ce dieu qu'ils nient se venge d'eux ; il s'éloigne d'eux ; il n'émeut ni n'échauffe leur âme[1]. » Cela est spirituellement dit et, en général, est vrai; mais, par une exception singulière, ne s'applique pas à Lucien. Ce qui est certain, c'est que sa nature a réuni ce qui paraît inconciliable. L'ironie du philosophe n'a pas refroidi ni desséché la passion de l'amateur. Rien ne le prouve mieux qu'un écrit de sa jeunesse qui nous le montre, à cet égard, sous son vrai jour. Cette pièce, effectivement, est bien une œuvre de jeunesse; elle présente les défauts de l'âge. On y sent l'artifice; l'auteur se joue de son sujet; il se plaît à soutenir les deux thèses contraires, à la manière des sophistes; il semble qu'il vienne de quitter les bancs de l'école : c'est un morceau de rhétorique, mais un morceau brillant. Dans le luxe des expressions et des images, il y a une exubérance d'imagination juvénile. Ajoutez à cela de la verve et de l'esprit ; c'est vif, ingénieux. Mais ce qui se montre surtout dans cet écrit, c'est une certaine ardeur d'admiration ; l'auteur a de l'enthousiasme. Il parle de la beauté en termes ravis; il dit ce qu'il y a en elle de propre à élever l'âme et le talent, ce qu'elle mérite

[1] H. Rigault, *ibid.*

d'hommages. Il faut que la parole la célèbre dignement ; il est impossible au spectateur ému ou ravi de se taire devant une belle œuvre. L'admiration qu'elle inspire est un sentiment naturel au cœur de l'homme ; il est bien légitime de l'éprouver[1]. En somme, il y a dans toutes ces pages, malgré les subtilités et les raffinements du style, une véritable chaleur, celle d'une âme qui s'ouvre pour la première fois aux impressions du beau. On peut supposer que Lucien, qui vient de parcourir l'Asie et la Grèce, l'imagination toute remplie de tant de chefs-d'œuvre des arts qu'il a contemplés, exhale un sentiment encore nouveau dont son cœur est charmé. C'est en même temps comme une profession de foi et de goût.

Lucien fut fidèle toute sa vie à ces sentiments de sa jeunesse. Il a vraiment eu le culte du beau : « La beauté est pour ainsi dire le modèle commun auquel les hommes rapportent tout ce qu'ils font. Le général qui range des troupes en bataille, l'orateur qui compose un discours, le peintre qui fait un tableau, se la proposent pour règle. Mais pourquoi parler ici des arts dont elle est l'unique but? Les choses qui sont d'une nécessité absolue, nous nous efforçons de les faire aussi belles que possible[2]. » « La beauté est suggestive..... elle passe des yeux jusqu'à l'âme.... La vue des beaux objets est pleine de séduction ; l'homme n'est pas le seul être qui s'y montre sensible[3]. » Lucien ne comprendrait pas qu'on fût allé à Cnide sans voir la *Vénus*. Il est de ceux qui sont montés plus d'une fois à l'Acropole pour considérer la *Sosandra*. Il juge que ne pas connaître la *Vénus des Jardins*, à Athènes, ce serait de la plus honteuse insouciance. A la seule pensée qu'un barbare pourrait porter la main sur le Pécile, ce grand monument de l'art, il frémit : « Détruire le Pécile, ah! ce serait un acte sauvage, un sacrilège[4]! »

[1] Luc., *de Œco.*, LXI. συγγνώμη γὰρ εἴ τι ἀνθρώπινον πεπόνθατε. — [2] Id., *Charid.*, LXXVIII, 25. — [3] Id., *de Œco.*, LXI, 10. ἐπαγωγότατον γάρ τι ἡ ὄψις τῶν καλῶν. — [4] Id., *Jup., trag.*, XLIV, 32.

Il est possible que l'âge ait tempéré les premières ardeurs de l'imagination de Lucien ; mais ce qu'il ne put lui enlever, c'est cette parfaite rectitude de sens qui se révèle dans toutes ses appréciations d'œuvres d'art, c'est cette sagacité et cette intuition, c'est cet esprit de clarté, de précision et de mesure qui en font un critique si fin et si judicieux.

CHAPITRE VI

LA CRITIQUE D'ART DANS L'ÉCOLE BYZANTINE

I

Rhéteurs qui sont venus après Lucien : Thémiste, Libanius, Himère, Choricius. — Caractère de la critique dans l'école byzantine. — Paul Silentiaire. — Christodore ; sa description des statues qui ornaient le Zeuxippe, à Constantinople.

Dans la critique d'art, Lucien ne pouvait avoir d'émule parmi les rhéteurs et les sophistes. Son érudition artistique, la sûreté de son jugement, la pureté de son goût, enfin son vif amour de l'art, toutes ces qualités si distinguées lui assuraient parmi les connaisseurs un rang qu'il était impossible de lui disputer. De trois sophistes grecs, Thémiste, Libanius et Himère qui, au IVe siècle de l'ère chrétienne, sous le règne de Julien, se firent un nom brillant par l'enseignement de l'éloquence dans les écoles de Constantinople et d'Athènes, le premier semble être resté tout à fait étranger à l'art dont on trouve à peine deux ou trois traces dans ses écrits ; le second, sans y être aussi indifférent, n'en a qu'un médiocre souci. Les grandes œuvres de la peinture et de la sculpture dont brillait

Athènes ne paraissent pas avoir attiré son attention lorsqu'il y séjourna. Dans son panégyrique d'Antioche, il célèbre avec enthousiasme cette grande ville, sa patrie. Il loue la beauté de son ciel, de sa campagne, de ses monuments; à peine mentionne-t-il les arts qui l'avaient ornée. Il décrit les bords enchantés de l'Oronte, les vastes portiques qui les décorent, surtout le magnifique temple des nymphes « qui s'élève jusqu'aux cieux, attirant les yeux par l'éclat des marbres, les couleurs des colonnes, la richesse des eaux, la splendeur des peintures »; mais il nous laisse ignorer ce qu'étaient ces peintures. Quant au troisième sophiste, Himère, il se distingue des deux autres par un certain sentiment de l'art. Lorsqu'il fait visiter Athènes à des Ioniens nouvellement arrivés, avec quel orgueil et quel enthousiasme ne leur montre-t-il pas les grandes créations du génie artistique! C'est d'abord au Pécile qu'il les mène pour saluer les peintures du vieux maître, de Polygnote. « Je veux, s'écrie-t-il, vous conduire vers ces beaux monuments qui attestent la gloire de vos aïeux; je veux vous montrer Marathon représenté par la peinture, et vos pères par leur élan et leur audace refoulant les Perses qui se précipitent. » Et il retrace l'impression et les principaux traits du tableau. Puis, présentant à ses hôtes la statue d'Apollon, le père des Ioniens : « Le voici, ce dieu... sa chevelure dorée se partage sur son front; de chaque côté des boucles éparses descendent, ondoyantes, de son cou sur sa poitrine divine. Sa tunique tombe jusque sur ses pieds. Il tient la lyre, mais n'a pas l'arc... C'est le dieu des arts, ô jeunes gens[1]!... »

Il y a assurément dans ces paroles du rhéteur une certaine chaleur d'admiration. En parcourant ce qui nous reste de ses ouvrages, on peut recueillir çà et là des traits intéressants. C'est ainsi qu'il se plaît à citer « l'art de Zeuxis » et « les inventions savantes de Parrhasios », mots précieux à relever, parce que, dans leur brièveté, ils jettent une lumière sur ces

[1] Himère, *Orat.*, X, 1.

deux génies. Mais si une préoccupation constante de l'art se révèle jusque dans les plus petits fragments de ses œuvres mutilées, on n'y trouve, d'autre part, aucun morceau de critique remarquable. Après Lucien, si riche de vues, d'idées, de souvenirs artistiques, il ne mérite qu'une courte mention.

On pourrait encore citer, parmi les rhéteurs ayant décrit des tableaux avec talent, Choricius qui florissait dans la ville de Gaza, en Phénicie, au temps de Justinien. Mais laissons les sophistes pour arriver à un poète qui, parmi les derniers interprètes de la critique d'art dans l'antiquité, est peut-être le plus digne d'intérêt, parce qu'il nous a laissé un souvenir précieux d'œuvres qui certainement étaient signées des noms les plus illustres. Nous voulons parler de Christodore, poète grec de la Thébaïde, né à Thèbes même ou à Coptos, sur les bords du Nil, qui brilla au ve siècle après J.-C., sous le règne d'Anastase Ier. Il reste de lui une description en quatre cent seize vers des statues qui ornaient le Zeuxippe, magnifiques thermes de Constantinople[1]. Dans cette galerie se pressent les personnages les plus divers : dieux, héros, philosophes, poètes, historiens, orateurs; l'antiquité tout entière y est représentée. A ce titre, c'est un curieux monument, le dernier, du reste, que nous étudierons. Avec Paul Silentiaire, dont nous allons d'abord dire un mot, Christodore nous apprendra quel était le caractère de la critique d'art dans ce dernier âge de son histoire.

Lorsque l'on considère ce genre de critique chez les byzantins, on est frappé de la constance de la doctrine dans l'interprétation des œuvres de l'art. Le goût littéraire s'est corrompu, mais le sentiment du beau artistique est demeuré pur. Paul Silentiaire en est un exemple. Il y a de lui plusieurs épigrammes artistiques. Elles attestent un talent délicat, mais raffiné. Le style en est précieux et rappelle le genre

[1] Ces thermes furent détruits par un incendie, en 532, sous Justinien.

d'esprit qui régnait à l'hôtel de Rambouillet; on y trouve les *concetti* de Voiture, ces faux brillants que poursuivait la censure de Boileau. Sa description de sainte Sophie révèle un goût détestable. L'emphase et la déclamation prêtent à ses vers un accent éclatant; ce n'est plus un éloge, c'est un dithyrambe; aux pompeuses énumérations, aux métaphores outrées se mêlent les invocations, les apostrophes. Il semble que le luxe déployé dans la décoration des églises ait achevé de gâter l'imagination depuis longtemps corrompue par les raffinements de l'esprit sophistique. Devant le spectacle de tous ces marbres éclatants, de cet or et de cet argent qui, semés partout avec prodigalité, resplendissent aux parois et aux coupoles de l'édifice, l'impression esthétique a disparu; il ne reste plus que l'éblouissement du regard et le vertige de l'esprit. Paul Silentiaire a subi cette fâcheuse influence : de là une recherche constante des effets brillants; et cependant, malgré ce goût nouveau qui est celui du barbare, le grec se retrouve un instant en présence du Christ qui orne le voile de la table sainte, et admire avec un sentiment vraiment antique la draperie élégamment jetée sur les épaules de ce Christ et retombant en plis magnifiques[1].

La critique ancienne a eu comme l'art lui-même ses traditions. Elle est toujours inspirée par les mêmes principes. Lorsque le génie avait, dans l'antiquité, découvert en quelque chose le beau et le vrai, l'un et l'autre étaient immédiatement reconnus et consacrés, et devenaient le patrimoine même de l'art. Il était permis à tous de se servir de ce qu'un seul avait heureusement trouvé. C'est ainsi qu'un geste, une attitude exprimant naïvement telle ou telle passion étaient toujours reproduits, et qu'un sujet qui avait été bien conçu

[1] On peut voir dans l'Anthologie le portrait de *Théodoriade* (XVI, 77 et 78), et celui de *Marie la citharède de Byzance* (ibid., 278). Les réflexions sur un *Cynégyre* (*ibid.*, 118) sont du goût le plus affreux.

par quelque grand artiste se représentait souvent avec des modifications légères. La critique semble s'être inspirée du même esprit. Une fois qu'elle avait proclamé qu'une œuvre était belle, elle variait peu l'expression de son jugement. Ce qui était beau l'était toujours, et pour les mêmes raisons : l'admiration n'avait pas à en chercher de nouvelles.

Ces traditions du goût sont attestées par les épigrammes qui célèbrent à différentes époques une œuvre de maître, par exemple, la *Vénus* d'Apelle ou la *Médée* de Timomaque. Dans cette dernière, c'est toujours l'expression du regard qui est signalée comme la beauté suprême de l'œuvre. Le mot de Platon sur la *Vénus* de Cnide reparaît dans diverses épigrammes; et ce qui fut dit une première fois sur la *Vache* de Myron fut répété par toute l'antiquité. Il y a là comme une formule consacrée à tout jamais.

Christodore prouve par son exemple cette vérité. En décrivant les statues du Zeuxippe, il loue ces œuvres comme un contemporain de Périclès ou d'Alexandre, dans une langue bien différente, sans doute, mais d'après les mêmes principes. Le contraste est frappant; partout dans son style éclate le mauvais goût : des expressions raffinées et précieuses, des antithèses subtiles, des métaphores ridicules rappellent sans cesse la mauvaise école littéraire à laquelle il appartient, celle des rhéteurs et des sophistes; mais par le goût et la doctrine artistiques il se rattache à la grande tradition. Il a le sentiment du beau antique à sa meilleure époque; surtout, sa critique est spiritualiste. Ce qu'il remarque principalement, c'est l'expression de l'âme : le regard, le geste, l'attitude, tout lui révèle l'esprit. S'il peint en traits vigoureux la force physique dans Philon l'athlète, c'est surtout la grandeur morale qu'il se plaît à représenter dans les sages, les philosophes, les orateurs, les poètes, les devins.

Sa manière de peindre se rapporte à ses principes. Il a le trait sobre et juste. Il s'abstient de décrire et d'analyser les formes en détail. Il donne plutôt l'impression, signale le

mouvement général de la figure, choisit et détache un trait saillant. Aphrodite dont la gracieuse image reparaît chez lui plusieurs fois est plutôt indiquée qu'étudiée; mais dans l'esquisse légère qui en est tracée, la déesse vit. Cette judicieuse sobriété convient très bien à la peinture des œuvres de l'art antique, si simple dans ses moyens et qui obtient ses plus beaux effets à l'aide d'un geste ou d'une simple attitude.

Au nombre des statues décrites, on peut remarquer un *Déiphobe* dont la fière tournure est bien saisie, un *Chrysès* d'un beau caractère, une *Créüse*, superbe image de la douleur, un *Aristote* que le critique voit penser. Heyne dit que l'énumération de ces statues ne présente aucune méthode, et il en conclut que le poète a dû reproduire la disposition qu'elles offraient dans le Zeuxippe. La première observation nous semble manquer de justesse. Beaucoup de statues, au contraire, paraissent se succéder dans un ordre calculé. Est-ce donc le hasard qui a opposé Ulysse à Hécube, l'un joyeux du succès, l'autre abîmée dans une immense douleur; qui a placé Aristote, représentant la pensée pure, entre Eschine et Démosthènes, la pensée unie à l'action; qui a rapproché, ici, Thucydide et Hérodote, les deux grands historiens, là, Cratinus et Méandre, interprètes, l'un de la vieille comédie, l'autre de la nouvelle; ailleurs, Périclès et Pythagore, d'un côté, le chef d'État, l'orateur qui harangue le peuple ou le politique qui prépare la guerre du Péloponèse, de l'autre, le sage plongé dans une méditation profonde et mesurant le ciel d'un regard que rien n'a souillé? Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que le critique n'ait pas profité de cette symétrie et de ces contrastes pour relever l'intérêt de sa description. Tous ses personnages sont isolés sur leur piédestal et il place sous chaque statue une inscription indépendante. Il ne signale même pas les groupes. Il y en a pourtant : on les entrevoit en considérant le texte attentivement. Ainsi sont groupés : Œnone et Pâris, Œnone regardant secrètement le parjure,

qui semble éviter ses yeux, et le repoussant d'un geste de la main droite; Amymone et Poseidon, la première, assise, cherchant du regard Poseidon qui arrive avec des présents; Ménélas et Hélène, celle-ci représentée dans sa resplendissante beauté, tandis que Ménélas triomphe, les yeux fixés sur elle; Pyrrhus et Polyxène, Pyrrhus « brillant dans sa belle nudité » et jetant un regard oblique sur Polyxène qui se tient, la tête voilée et le visage baigné de larmes, dans une pudique attitude. L'auteur se sert des tours les plus variés pour rompre l'uniformité d'une longue description. Il ne donne pas d'indications précises et se tait sur l'auteur de l'œuvre, sur la nature et les dimensions de celle-ci. Il y a toutefois de nombreux indices de sa sincérité. C'est ainsi qu'on le voit cherchant vainement à lire l'inscription placée au bas de la statue d'un athlète, ce qui l'oblige à conjecturer quel est celui qu'elle représente. Il trouve le nom d'Alcméon sous une autre statue; mais, dit-il, ce n'est pas le célèbre devin; car il n'a pas les cheveux ornés de corymbes de laurier; c'est sans doute Alcman, le poète dorien. Plus loin, il rencontre Homère : celui-ci, remarque-t-il, n'est pas le fils du Mélès, mais celui de la byzantine Mœro, le poète tragique qui par ses vers illustra Byzance, sa patrie. Toutes ces remarques attestent la sincérité de Christodore qui n'invente rien et se borne à décrire ce qui est sous ses yeux. Aussi sa description est-elle un précieux document pour la critique et l'histoire de l'art ancien.

Parmi toutes les autres figures se détache en particulier celle d'Homère. Il est beau encore ce portrait du chantre inspiré, retracé dans une époque de décadence et qui révèle chez le critique un sentiment profond de la majesté de cette grande figure.

«..... L'ami d'Apollon, cet homme égal aux dieux, père des poètes, le divin Homère, le voici! Il a l'aspect d'un vieillard; mais en lui la vieillesse est douce; elle répand la grâce sur ses membres, et ce charme dont elle les pare inspire à la

fois le respect et l'amour; dans toutes les formes rayonne une divine majesté. Sur le cou incliné se déroulent, rejetées en arrière, les vénérables boucles de ses cheveux qui autour des tempes flottent avec liberté. Le bas du visage est couvert par une ample barbe, molle est souple, qui se développe avec abondance, magnifique parure d'un noble visage et d'une poitrine nue. Le front est découvert, et sur ce front dépouillé siège la sagesse nourrice des jeunes hommes. Un art savant a non sans raison accusé le relief des deux sourcils; car les yeux sont privés de lumière. Toutefois, ce n'est pas l'image d'un aveugle qui nous est présentée; la beauté est dans ces yeux vides. Telle a été, selon moi, l'intention de l'artiste : il a voulu qu'une source d'inextinguible lumière parût jaillir du fond du cœur du poète. Les deux joues, un peu creusées, sont empreintes des rides de l'âge; mais une native pudeur, compagne des grâces, y repose. Autour de la bouche divine voltige l'abeille piérienne qui enfante la cire découlante de miel. Le divin aveugle, les deux mains posées l'une sur l'autre, s'appuie sur un bâton comme s'il était encore parmi les vivants; il penche l'oreille droite et semble, dans l'attitude du recueillement, écouter près de lui la voix de quelqu'une des muses ou celle d'Apollon. »

II

La critique et l'art chrétien. — Les Pères de l'Église. — Astérius, évêque d'Amasie : tableau représentant le martyre de sainte Euphémie.

A côté de ces disciples du génie antique qui en célèbrent les productions toujours avec le même enthousiasme, s'élève

une autre critique s'exerçant à reproduire les œuvres d'un art naissant et gardant toutefois dans la nouveauté de ses impressions les traditions de l'ancienne. C'est chez les Pères de l'Église qu'on trouve ses premiers essais. Tandis que la sculpture achevait d'épuiser ses forces dans des statues érigées tous les jours, d'une part, aux illustres personnages, à l'empereur, à la souveraine, aux préfets, de l'autre, aux athlètes vainqueurs, aux habiles cochers qui avaient remporté le prix, aux danseuses, aux rhéteurs, la peinture rajeunissait les siennes : des besoins nouveaux lui imposaient de nouvelles créations. Ce n'était plus seulement dans les cryptes et les catacombes qu'elle s'exerçait à couvrir d'obscures parois ; elle montait à la lumière avec la religion nouvelle. Maintenant, les églises qui se bâtissent de tous côtés réclament son secours. Il ne suffit pas qu'elles resplendissent des marbres les plus précieux, que l'or et l'argent y étincellent ; il faut que les mosaïques enrichissent leurs parvis, que le pinceau couvre de scènes variées empruntées à l'Ancien et au Nouveau Testament leurs murs et leurs coupoles : c'est l'ordre de l'empereur, c'est la volonté des évêques ; le tableau devient une espèce d'enseignement populaire de la religion. Livre vivant, il joint ses leçons à celles de la chaire ; il prêche les vérités de l'Évangile et les vertus des martyrs aux fidèles illettrés[1]. Aussi la peinture préoccupe-t-elle les Pères de l'Église. Saint Jean Chrysostôme y fait parfois allusion et lui emprunte ses comparaisons. Saint Nil appelle son concours pour décorer les murs des églises ; saint Grégoire de Nysse décrit le martyre de saint Théodore[2] ; il décrit aussi le sacrifice d'Abraham tel qu'il l'a vu, dit-il, maintes fois représenté[3]. Saint Cyrille d'Alexandrie, rappelant aussi cet épisode familier à l'art religieux, retrace les différentes scènes

[1] Saint Nil, ep. I, IV, 61. — [2] Éd. Migne, tom. III, p. 738, *Orat. in S. Theod.* — [3] Éd. Migne, tom. III, p. 572.

dans lesquelles on avait coutume de distribuer cette sainte histoire[1].

Mais le plus curieux monument de cette critique nouvelle, c'est la description faite par Astérius, évêque d'Amasie, d'un tableau qui représentait le martyre de sainte Euphémie[2]. Les précédentes descriptions n'offrent en effet qu'un dessin léger; ici, nous avons une étude soignée. Il s'agit d'une peinture sur toile qui se trouvait près du tombeau de la sainte dans une église. Ce qu'il y a d'intéressant dans ce morceau, ce sont les réminiscences de l'art païen mêlées à l'analyse de ces productions d'un art nouveau. « On dirait », dit le pieux évêque dans son enthousiasme, « une page d'Euphranor ou de quelqu'un de ces anciens artistes qui ont élevé si haut la peinture en transportant la vie dans leurs tableaux. » Le martyre de la sainte était représenté en plusieurs scènes. On la voyait d'abord devant le tribunal de son juge, ensuite torturée par les bourreaux, puis ramenée dans sa prison et en prière, enfin au milieu des flammes du bûcher. La première scène est en particulier parfaitement rendue. On reconnaît qu'elle est d'un dessin précis et juste, tant il y a de vérité dans les gestes et les attitudes : on refait dans sa pensée la composition. Le dur visage du juge, le regard menaçant du scribe qui se retourne, le geste brutal des soldats, tout est nettement marqué, et le contraste est saisissant entre la faible vierge et les hommes violents qui l'entourent. Mais ce que le critique admire surtout, c'est l'expression de la sainte que, par un rapprochement piquant, il compare à celle de la *Médée* de Nicomaque. Il remarque que, des deux côtés, c'est le même art pour unir et confondre en une expression unique deux sentiments contraires : dans Médée, la pitié et

[1] Lettre à Acace, évêque de Scythopolis, citée au septième concile. Labbe, *Concilia*, tom. VII, p. 204. — [2] Éd. Migne, pp. 334 et suiv. *Homil. II, in laudem S. Euphemiæ*. Saint Astérius, évêque métropolitain d'Amasie, dans le Pont, fut élevé à ce siège à la fin du IVe siècle.

la colère jalouse; dans Euphémie, la fermeté virile et la timide pudeur; et c'est ainsi que l'ancienne critique prête à la nouvelle son esthétique et ses principes; c'est ainsi que, rajeunissant son vieil idiome et ses vieilles formules au contact d'idées et de sentiments jusques alors inconnus à l'âme humaine, elle perpétue ses traditions au milieu des ruines mêmes de la société antique.

CONCLUSION

Arrêtons-nous au seuil de ce monde nouveau, et, de l'art chrétien qu'il nous suffit d'avoir entrevu, revenons à l'art antique que nous nous sommes proposé d'étudier dans cet ouvrage. C'est lui, en effet, qui en forme l'unité. Rechercher tout ce que l'antiquité nous a laissé de jugements, de vues, d'idées, d'impressions diverses sur l'art lui-même, sur les artistes et leurs œuvres, voilà quel a été notre principal objet. Nous avons interrogé ceux de ses écrivains qui, en passant, ont touché à la peinture et à la statuaire, et nous leur avons demandé ce qu'ils pouvaient nous apprendre sur l'une et sur l'autre : théorie et critique, nous avons tout recueilli. Sans doute, les modernes ont apporté dans l'appréciation de l'art ancien ces vues élevées qui tiennent à l'expérience des siècles, à la science née du rapprochement et de la comparaison de tant d'arts différents, successivement éclos chez de grandes nations. Mais n'est-il pas intéressant de consulter le sentiment et le témoignage de l'antiquité elle-même sur ses propres œuvres, sur les créations de ses premiers artistes ?

Pour la peinture, en particulier, n'est-ce pas à elle, et à elle seule, que nous devons nous en rapporter ? Peut-être attend-on de nous quelques conclusions sur un art d'autant

plus intéressant qu'il se dérobe presque à nos recherches, les œuvres des maîtres qui l'ont illustré ayant à jamais disparu. Quelle idée devons-nous en concevoir? Il est difficile, sur ce point, de donner entière satisfaction à la curiosité de l'esprit, si désireux pourtant de connaître tout ce qui appartient à cette belle antiquité. Ce qu'on peut toutefois affirmer avec assurance, ce qui est prouvé par des témoignages irrécusables, c'est que les peintres anciens ont excellé dans les hautes parties de l'art, c'est-à-dire dans le dessin et la composition; qu'ils ont eu la conscience et l'enthousiasme des grands artistes. Ajoutons que leur art a été complet et parfait en soi, d'une unité et d'une harmonie admirables. Leur dessin, leur clair-obscur, leur coloris se tenaient; c'était comme un concert savant de toutes ces parties, très bien entendues en elles-mêmes et dans leur relation les unes avec les autres. Ainsi, ils avaient le coloris que réclamait leur clair-obscur, et le clair-obscur qu'exigeait leur dessin. Était-il possible que la sagesse de ce dessin, à la fois si simple et si grand, ne leur interdît pas les petits effets et les capricieuses combinaisons de l'ombre et de la lumière? qu'elle ne repoussât pas également les raffinements de la couleur? Un sage accord et un juste équilibre de toutes les qualités harmonieusement fondues, voilà, selon nous, quelle était la beauté de la peinture antique.

Cette simple observation confond toute aveugle critique qui réclamerait de cet art telle ou telle qualité contraire à son principe et à son essence même. Par exemple, lorsque nous avons constaté que les peintres anciens n'avaient pas connu certains artifices de clair-obscur si heureusement employés par les modernes, nous n'avons pas prétendu rabaisser leur génie. Tout en admirant la puissance des effets nouveaux que depuis on a tirés de l'ombre et de la lumière, nous avons goûté leur simplicité exquise dans la manière d'éclairer une figure et de disposer l'effet d'un tableau. Ces deux conceptions différentes du clair-obscur sont également légitimes.

Chaque art, pris en soi, a sa beauté propre. Si les *Prisonniers* de Michel-Ange, par l'étrange torsion des membres, le renflement des muscles et la violence d'une attitude tourmentée, plaisent à l'imagination comme l'indice d'un art puissant, comment, d'autre part, devant une statue antique qui nous offre le corps de l'homme dans toute la beauté de ses proportions, de ses lignes harmonieuses, de ses différentes parties magnifiquement pondérées, comment, disons-nous, ne pas admirer un autre art qui, préférant la sagesse à la force, fut plus réservé dans ses moyens, mais non moins grand dans ses effets?

C'est le caractère de la beauté telle que l'ont conçue les anciens d'allier la simplicité à la grandeur. N'en doutons pas : un tableau d'Apelle ne différait pas en cela d'une tragédie de Sophocle ou d'un marbre de Phidias. C'étaient dans ces divers ouvrages une même correction et une même élégance de lignes, une égale justesse de proportions, une pareille simplicité d'ordonnance. Tous les arts obéissaient aux mêmes principes et avaient une commune inspiration : de là un magnifique enchaînement et une harmonieuse unité, née de la poursuite du même idéal. On peut donc, quand il s'agit d'art antique, raisonner de la peinture d'après la poésie, avec la seule réserve des différences qu'imposent à chaque art les conditions qui lui sont propres : remarque importante, du reste, surtout pour les inductions tirées de la statuaire, qui ne sont légitimes qu'à ce prix.

En art, comme en poésie, la science des modernes est, en général, plus compliquée. Ils raffinent davantage; ils ne redoutent pas les petits artifices, les calculs habiles, les ruses du procédé; sans être plus forts que les anciens, ils ont peut-être un génie plus industrieux; enfin, dans les différentes combinaisons de lignes et de couleurs ils montrent une rare ingéniosité. Mais comme les artistes de l'antiquité reprennent leur avantage par leur large style, par la manière dont ils savent voir en grand! Que leur conception est élevée! Deux

ou trois modèles d'une perfection souveraine en peinture et en sculpture, sans cesse cités et admirés, tenaient haut les intelligences qui ne pouvaient s'en distraire, tant était grand leur prestige! La domination de Phidias et d'Apelle, véritables dieux de l'art, était incontestée. Aussi malgré la variété infinie des talents, y avait-il une loi et une règle communes auxquelles on obéissait : celles qu'avait dictées leur génie.

Cette unité de vues et de doctrine est ce qui fait les grandes écoles. Aujourd'hui elle nous manque; point de direction commune; avides d'originalité, les talents se jettent dans les voies les plus contraires; de là une espèce de désarroi. Loin de nous la pensée de déprécier les généreux efforts tentés de notre temps pour rajeunir l'art par une plus grande sincérité dans l'imitation de la nature, et par une plus curieuse étude de la lumière. Mais n'est-il pas permis de souhaiter qu'à l'exemple de l'art antique, l'art contemporain, après tant d'aventures et de hasards, arrive enfin à rallier les talents, qui jusqu'ici dispersent leurs forces, et à les tourner vers un commun idéal? Quoi que nous fassions, les anciens resteront nos maîtres. Ce sont eux qui, les premiers, ont reconnu et proclamé cette grande vérité que tous les efforts de l'art doivent tendre à reproduire la vie; que la vie naïvement exprimée est ce qui nous touche le plus dans ses œuvres. Nous avons vu que tous, dans l'antiquité, la répètent à l'envi : poètes, artistes, philosophes, critiques. C'est en la recueillant comme la plus précieuse des leçons laissées par les anciens que nous pouvons le mieux terminer cette étude sur l'art qu'ils ont porté si haut.

TABLE DES MATIÈRES

PAGES.

PRÉFACE 1

PREMIÈRE PARTIE

L'ART DANS L'ANTIQUITÉ
LA PEINTURE

INTRODUCTION

La peinture antique est un art à jamais disparu. — Tout prouve quelle en a été l'excellence 9

CHAPITRE PREMIER

LE DESSIN DEPUIS L'AGE LE PLUS ANCIEN JUSQU'A PARRHASIOS

xcv^e Olymp., 400 av. J.-C.

I. Importance du dessin aux yeux des anciens. — Quelles difficultés en présente l'étude. — Utilité qu'on peut, à cet égard, tirer des vases peints 17

II. Légendes des Grecs sur l'invention du dessin. — Le dessin archaïque d'après les vases peints. — Ses caractères.... 23

III. Le dessin archaïque (*suite*). — Premiers progrès. — La composition commence à être mieux entendue : vase François et coupe d'Arcésilas. — Les figures ont plus de style : œnochoé du musée du Louvre. — Hardiesse de mouvement : cratère d'Euphronios..... 29

PAGES.

IV. Apparition du grand art avec Polygnote. — Caractère de ce maître. — Sobriété de sa couleur ; excellence de son dessin ; vérité de ses expressions. — Sa manière de composer. — La tradition s'en retrouve dans l'école byzantine et jusque chez les maitres de la Renaissance. — Il s'inspire de la poésie d'Homère et s'attache à l'exemple des sculpteurs 36

V. Audace de la peinture naissante. — Qualité maitresse de Polygnote : le style. — Son influence sur les peintres céramistes. — On trouve chez ceux-ci des réminiscences du maître. — Leurs œuvres décèlent des qualités toutes nouvelles de dessin et de composition. — Exemple tiré d'un vase peint par Macron..... 49

CHAPITRE II

LE DESSIN (*suite*) DEPUIS PARRHASIOS JUSQU'A LA DERNIÈRE PÉRIODE DE L'ART

400 av. J.-C. — 79 ap. J.-C.

I. Progrès de l'art. — Parrhasios. — C'est une figure originale. — Il est proclamé par les artistes « le législateur de l'art » à cause de la supériorité de son dessin. — Beauté de sa ligne. — Sa science des proportions. — Son Philoctète. 61

II. Nouveaux progrès de l'art. — Zeuxis. — Il invente ou plutôt perfectionne le clair-obscur. — Son modelé. — C'est un esprit curieux et novateur. — Tableau de la *Centauresse*. — Entente supérieure de la composition. — Son idéal de la beauté féminine 70

III. L'art continue à se perfectionner. — Pamphile, chef de l'école sicyonienne. — Le dessin devient une science. — Pausias, autre maître de Sicyone. — Il développe le clair-obscur. Son bœuf : tentative hardie. — Réflexions sur le clair-obscur des anciens comparé à celui des modernes..... 78

IV. La grande peinture ; sujets historiques. — L'art s'enhardit. — Il cherche la vigueur et le mouvement dans de vastes compositions. — Euphranor ; sa *Bataille de Mantinée*. Rapprochement avec une scène de combat figurée sur une amphore du Louvre et avec la mosaïque représentant la bataille d'Arbelles..... 87

PAGES.

V. Le dessin a une dernière qualité à acquérir : la grâce. — Il est difficile de définir la grâce. — Les lécythes attiques peuvent seuls en donner une idée. — Dans quelques-uns de ces vases, l'or et les couleurs rehaussent le dessin 93

VI. La grâce est la qualité suprême d'Apelle. — Elle manque à Protogène. — La *Vénus Anadyomène* en offre le modèle. — Perfection du dessin d'Apelle. — Ce grand artiste s'attache au portrait 100

VII. Les belles traditions du dessin se maintiennent chez les artistes grecs, même à l'époque de la décadence. — Exemples : peintures de la Farnésine, d'El-Faiyoum et d'Herculanum. — Analyse de trois peintures d'Herculanum : science admirable de la composition 106

VIII. Conclusion. — Les peintres grecs ont été très forts dans le dessin ; ils en ont possédé les plus hautes parties 115

CHAPITRE III

LA COULEUR

I. Histoire sommaire de la couleur dans la peinture antique. — Les principaux maitres : Polygnote, Apollodore, Zeuxis et Parrhasios, Euphranor, Apelle. — Appréciation du coloris de certains peintres par la critique ancienne 123

II. Simplicité du coloris dans la peinture antique. — La palette d'un peintre au ve siècle av. J.-C. — De quelles couleurs se servaient les anciens 132

III. Science du coloris chez les anciens. — Toutes les modifications dont la couleur est susceptible sont étudiées par eux avec une rare sagacité d'observation; page remarquable d'Aristote 145

IV. Des couleurs juxtaposées et superposées. — Théories modernes entrevues par les anciens : les lois du contraste simultané des couleurs et de l'irradiation dans Aristote. — Procédé des glacis dans la peinture antique 150

CHAPITRE IV

LA PERSPECTIVE

I. La perspective chez les anciens. — Observations très justes : Aristote et Platon 161

PAGES.

II. La perspective chez les anciens (*suite*). — Il y avait dans l'antiquité une théorie de la perspective; documents précis sur ce point. Agatharque; Démocrite; Euclide; Vitruve. — La connaissance de l'optique entrait dans la culture générale de l'esprit..... 170

III. La perspective chez Lucrèce; la théorie traduite en tableaux... 177

CHAPITRE V

L'EXPRESSION

I. Importance de l'expression dans l'art antique. — Ce qu'en disent Socrate et Aristote. — Exemples divers. — Aristide de Thèbes est le maître qui se distingue le plus dans cette partie de l'art..... 183

II. L'art antique a été plus hardi que ne l'ont cru Winckelmann et Lessing. — Son génie comparé à celui de l'art moderne dans l'expression d'un même sujet : la *Médée* de Timomaque et celle de Delacroix..... 191

III. Usage nouveau que les modernes ont fait du clair-obscur; ils l'ont employé comme moyen d'expression. — Exemples tirés du Corrège, du Titien et de Rembrandt..... 198

IV. Le réalisme dans la peinture antique. — L'expression du « réel » est le grand succès de l'école moderne. — Du style dans les sujets vulgaires..... 202

V. L'expression dans le paysage. — Le paysage antique. — Comment un peintre moderne et un peintre ancien ont conçu l'expression d'une nature sauvage..... 206

VI. Digression sur le paysage moderne. — Interprétation poétique de la nature chez les maîtres paysagistes de ce siècle. — On a peint la nuit elle-même et jusqu'au silence de la grande montagne..... 212

VII. Pour l'artiste, les objets les plus humbles comme les plus relevés ont leur poésie. — Puissance du sentiment et de l'expression dans l'art..... 217

DEUXIÈME PARTIE

LA CRITIQUE D'ART DANS L'ANTIQUITÉ

CHAPITRE PREMIER

LA CRITIQUE D'ART EN GRÈCE

PAGES.

I. Comment, en Grèce, le public devenait un juge éclairé des œuvres de l'art. — La critique chez les artistes : Apelle et Lysippe 223

II. Description de l'œuvre d'art chez les poètes. — Homère : son « Bouclier » ; sa méthode d'interprétation ; sa grande manière. — Hésiode : son réalisme. — Théocrite : son esprit et son élégance 230

III. Les poètes de l'Anthologie. — Leur culte du beau. — Leur grand principe ; l'art doit s'efforcer de reproduire la vie. — Chez eux, la critique est toute de sentiment et d'impression 235

CHAPITRE II

L'ART A ROME

BARBARIE DU GÉNIE ROMAIN ; APPARITION TARDIVE DES AMATEURS

I. Différence du génie de la Grèce et de celui de Rome. — Pauvreté de l'art national à Rome. — La peinture mise au service de la brigue et de la politique. — Les Romains ont recours aux artistes grecs 241

II. Le goût est longtemps inconnu à Rome. — Grossièreté des Romains et politesse des Grecs ; Mummius et Attale ; Salluste et Juba. — Le stoïcisme romain contribue au discrédit des arts 246

III. Les Romains convoitent les œuvres d'art comme objets de luxe. — Immense pillage de la Grèce. — Peu à peu le goût se développe : naissance des amateurs. — Un brocanteur, à Rome, au siècle de Cicéron 250

PAGES.

IV. Un changement complet s'est opéré dans l'esprit de l'aristocratie romaine; enthousiasme pour les œuvres d'art. — Amateurs dans l'entourage de Cicéron : Verrès, Lucullus, Hortensius, Varron..... 255

CHAPITRE III

CICÉRON AMATEUR ET CRITIQUE D'ART

I. Cicéron est artiste. — Il a aimé, avant tout, l'éloquence; mais il goûtait aussi beaucoup la peinture et la sculpture... 259

II. Comment s'est faite l'éducation artistique de Cicéron. — Les artistes de son temps. — Rome est un musée. — Cicéron voit une quantité d'œuvres d'art, en Italie, dans les villas de ses amis, en Sicile, en Grèce. — Le procès de Verrès achève de former en lui le connaisseur 262

III. Confidences de Cicéron sur sa passion d'amateur. — Dans tous ses écrits sa pensée se reporte sans cesse vers l'art..... 274

IV. Jugements divers de Cicéron sur les artistes et leurs différents styles 280

V. Les deux chefs-d'œuvre de la peinture pour Cicéron sont la *Vénus Anadyomène* d'Apelle et l'*Ialyse* de Protogène. — Délicatesse de son goût : remarque fine sur le *Vulcain* d'Alcamène et le *Sacrifice d'Iphigénie* de Timanthe 286

VI. Vues de Cicéron sur l'art. — Sa théorie de l'idéal empruntée à Platon. — Part du réel dans les créations de l'artiste : anecdote sur l'*Hélène* de Zeuxis..... 292

VII Cicéron écrivain est un artiste d'une science consommée. — Il suit l'exemple d'Aristote et surtout de Platon qui, dans leurs écrits, se souviennent volontiers de l'art..... 299

VIII. C'est surtout dans ses traités oratoires que Cicéron se révèle comme connaisseur. — Histoire de ces traités ainsi envisagés. — Caractère élevé des derniers : variété des aperçus; goût exquis. — Cicéron et Roscius. — *L'Orator* est conçu d'après les idées de Platon..... 305

IX. Cicéron comparé, comme connaisseur, à Denys d'Halicarnasse et à Quintilien. — Son bon sens apprécie la différence qu'il y a entre celui qui est artiste et celui qui ne l'est pas. — A ses yeux, le public est un bon juge. — Pour lui, il sait se mettre à sa véritable place. — Conclusion..... 316

CHAPITRE IV

LA CRITIQUE D'ART SOUS L'EMPIRE
AMATEURS ET ÉCRIVAINS

PAGES.

I. L'art et la société. — Décadence de la peinture; passion croissante pour les tableaux. — Les Césars amateurs : Tibère, Caligula, Néron. — Les pinacothèques se multiplient; caractère nouveau de la critique d'art..... 321

II. L'art et la littérature. — Curiosité des esprits tournée vers les choses de l'art. — Pline l'Ancien et Dion Chrysostôme. — Mode de la description; ambition nouvelle de la prose. — Les sophistes..... 329

III. La critique chez les sophistes : Philostrate. — Un périégète au IIe siècle de l'ère chrétienne : Pausanias. — Comment ce dernier décrit le tableau de la *Bataille de Marathon* et celui de la *Prise de Troie* de Polygnote; extrême insuffisance de sa critique qui n'est nullement intelligente..... 335

CHAPITRE V

LA CRITIQUE D'ART DANS LUCIEN

I. Première vocation de Lucien; il montre des dispositions pour l'art; sa famille veut en faire un sculpteur. — Comment cette vocation est découragée..... 347

II. Vie de Lucien considérée au point de vue de son éducation artistique. — Sa jeunesse passée en Ionie. — Ses voyages en Italie et en Gaule. — Il séjourne dans cette dernière contrée. — Son retour dans son pays; première résidence à Antioche; établissement définitif à Athènes. — Ses dernières années..... 352

III. De la part qui est faite à l'art dans les écrits de Lucien. — Importants morceaux de critique. - Réminiscences nombreuses des artistes et de leurs œuvres. — Avec quelle originalité l'esprit du satirique se joue parmi ces allusions. — Son ironie, qui ne ménage ni la religion ni la philosophie, respecte l'art..... 363

PAGES.

IV. Sincérité de Lucien ; il a vu les œuvres d'art qu'il décrit ou dont il parle. — Son esprit d'exactitude. — Précision de ses connaissances soit historiques, soit techniques, en sculpture et en peinture 373

V. Lucien a plusieurs des dons de l'artiste : le sentiment de la lumière, de la couleur, des proportions. — Il a surtout l'imagination artistique ; sa pensée revêt volontiers une forme concrète. — Nombreuses descriptions où l'on retrouve le « détail plastique » 384

VI. Sage discrétion de Lucien dans l'appréciation d'une œuvre d'art. — Sobriété de l'écrivain : croquis légers ; études savantes 391

VII. Un musée antique. — Authenticité des tableaux que renferme la galerie de Lucien. — Leur beau choix et leur variété... 395

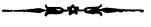
VIII. La *Vénus* de Cnide 403

IX. Quelle idée Lucien se fait de la beauté. — Il représente, en art, la tradition classique dans un siècle de décadence. — Son goût à la fois sévère et libéral. — L'ironie n'a pas détruit dans son âme le sentiment et le culte du beau..... 406

CHAPITRE VI

LA CRITIQUE D'ART DANS L'ÉCOLE BYZANTINE

I. Rhéteurs qui sont venus après Lucien : Thémiste, Libanius, Himère, Choricius. — Caractère de la critique dans l'école byzantine. — Paul Silentiaire. — Christodore ; sa description des statues qui ornaient le Zeuxippe, à Constantinople 413

II. La critique et l'art chrétien. — Les Pères de l'Église. — Astérius, évêque d'Amasie ; tableau représentant le martyre de sainte Euphémie 420

CONCLUSION 425